琴史新編

许健 编著



中华书局

著名古琴家许健先生1982年曾出版《琴史初编》，颇受古琴研究者和爱好者欢迎。作者耄耋之年仍埋首琴学，钩沉史料，对昔年旧作进行大幅修订和扩充，增补篇幅近半，是为《琴史新编》。

全书以时代为经，依先秦、两汉、魏晋、南北朝、隋唐、宋元、明、清、近代、现代之序，纵论古琴之起源、发展与流变；以琴人、琴曲、琴论为纬，广涉琴学诸多领域，探幽索微，钩玄提要，是一部全面、系统梳理古琴艺术发展史的佳作。

ISBN 978-7-101-08491-7

9 787101 084917 >

定价：48.00元

琴史新編

许健 编著



中华书局

图书在版编目(CIP)数据

琴史新编/许健编著. -北京:中华书局,2012.6
ISBN 978-7-101-08491-7

Ⅰ.琴… Ⅱ.许… Ⅲ.古琴-音乐史-中国 Ⅳ.J632.319

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 009585 号

书　　名	琴史新编
著　　者	许　健
责任编辑	陈　平　王　楠
出版发行	中华书局
	(北京市丰台区太平桥西里 38 号　100073)
	http: //www.zhbc.com.cn
	E-mail: zhbc@zhbc.com.cn
印　　刷	三河航远印刷有限公司
版　　次	2012 年 6 月北京第 1 版
	2012 年 6 月北京第 1 次印刷
规　　格	开本/700×1000 毫米　1/16
	印张 26 1/4　插页 2　字数 360 千字
印　　数	1-6000 册
国际书号	ISBN 978-7-101-08491-7
定　　价	48.00 元

前　言

写历史缺少评论，不利于总结提高，写评论如脱离史实，则缺乏说服力。为此，对《琴史初编》进行了修订，新编入了一些文章，附于相关章节之后，包括专论、总结、介绍、评论……文体文风未免驳杂，却调剂了阅读的兴味。这些文章是几十年来在不同情况下陆续写出并发表的，其内容可能重叠、牴牾，却可从不同角度反复审视，也有助于思考鉴别。另外，还增补了十篇评论，仿照《史记》“太史公曰”的办法，附于各章之尾。有关琴曲的形式、内容、乐谱、流派等问题，大多有所触及。虽是蜻蜓点水，十分简略，但对于二十多年前的承诺，也算是有了回音。希望能引起读者的兴趣。

古琴的价值全在于“古”，有人却偏偏无视这一点，千方百计除去它的“古”，乱改古曲，引进新曲，还美其名曰“与时代同步”。对古琴遗产何至于如此无情，必欲消灭而后快？如果对它的历史有所了解，对它的成就有所认识，相信会手下留情，增强保护遗产意识的。本书愿为此效力。

目　录

前　言……………………………………………………………………………… 1

第一章　先秦 ……………………………………………………………………… 1

第一节　琴人 ……………………………………………………………… 4

钟仪/师曹/师旷/伯牙/雍门周

〔附录一〕　千载颂清风——许由 ……………………………… 10

第二节　琴曲 ………………………………………………………… 11

《雉朝飞》/《扊扅歌》/《阳春》《白雪》

〔附录二〕　洋洋盈耳话《关雎》……………………………… 14

〔附录三〕　穆穆皇皇　雍容《大雅》 ………………………… 16

〔附录四〕　曲高和寡话《阳春》……………………………… 20

一评："琴瑟友之"说明了什么？ ………………………………… 24

第二章　两汉……………………………………………………………………… 27

第一节　琴人 ………………………………………………………… 29

司马相如/师中/赵定/龙德/刘向/王政君/赵飞燕/桓谭/蔡邕

第二节　琴曲 ………………………………………………………… 37

《饮马长城窟》/《聂政刺韩王曲》/《别鹤操》

〔附录五〕　弦歌与琴歌 ………………………………………… 41

二评：《文王操》如何表现？ …… 46

第三章 魏晋 …… 47
第一节 琴人 …… 49
蔡琰/杜夔/阮瑀/阮籍/阮咸/嵇康/左思/刘琨/陶渊明
第二节 琴曲 …… 57
《广陵散》/《酒狂》/《梅花三弄》
〔附录六〕 冲冠怒亦深——《广陵散》辨，兼答《投剑功无补》文 … 68
〔附录七〕 琴曲中的《春之歌》——《修禊吟》 …… 74
〔附录八〕 《梅花》寻源 …… 76
三评：目送归鸿，手挥五弦 …… 85

第四章 南北朝 …… 87
第一节 琴人 …… 89
戴颙/宗炳/柳恽/柳谐
第二节 琴曲 …… 90
《碣石调·幽兰》/《乌夜啼》/《懊侬歌》
四评：抚琴弄操响众山 …… 100

第五章 隋唐 …… 101
第一节 琴人 …… 103
李疑/贺若弼/王通/王绩/赵耶利/董庭兰/薛易简/陈康士/陈拙
第二节 琴曲 …… 109
《大胡笳》和《小胡笳》/《昭君怨》/《风雷引》/《颐真》/《离骚》/
《阳关三叠》/《渔歌调》
〔附录九〕 最忆《阳关》唱 珍珠一串歌 …… 124
第三节 记谱和斫琴 …… 137
一 谱式的革新 …… 137
二 造琴工艺的发展 …… 139

第四节　唐诗中的琴 …… 141
〔附录十〕 为我一挥手　如听万壑松——李白的绿绮情结 …… 145
五评：字简义尽，文约音该 …… 150

第六章　宋元 …… 151
第一节　琴人 …… 153
一　北宋的琴僧师徒 …… 153
朱文济/夷中/知白/义海/则全/照旷
二　文人与琴家 …… 155
欧阳修/沈遵/崔闲/苏轼/叶梦得/吴良辅
三　南宋的浙派 …… 157
张岩/郭楚望/刘志方/杨瓒/徐天民/毛敏仲/汪元量/宋尹文/徐理/俞琰
四　金元琴家 …… 160
苗秀实/耶律楚材
五　嗜琴的皇帝 …… 162
赵匡义/赵佶/完颜璟
第二节　琴曲 …… 164
一　琴曲介绍 …… 164
《楚歌》/《胡笳十八拍》/《潇湘水云》/《渔歌》/《醉翁吟》/《泽畔吟》/《古怨》/《黄莺吟》
二　从曲目看琴曲的演变 …… 178
三　调子和操弄 …… 180
〔附录十一〕 姜夔及其琴曲《古怨》 …… 181
第三节　琴论 …… 186
一　朱长文《琴史》 …… 186
二　袁桷《琴述》 …… 187
三　崔遵度《琴笺》 …… 188
四　刘籍《琴议》 …… 189

五　陈敏子《琴律发微》…… 189
六　则全和尚《节奏、指法》…… 190
七　成玉磵《论琴》…… 191
八　赵希旷论弹琴 …… 192
九　碧落子《斫琴法》及其他 …… 192
〔附录十二〕 天上曲调人间音——六一琴论初探 …… 193
六评：清厉而静，和润而远 …… 201

第七章　明代 …… 203
第一节　琴人 …… 205
一　朱权、蒋克谦 …… 206
二　浙操徐门 …… 209
徐和仲/黄献/萧鸾
三　虞山派 …… 211
严澂/徐青山
四　绍兴琴派 …… 215
尹尔韬/张岱
五　琴歌作者 …… 217
陈大斌/陈诗/吴归云/陆尧化/虞谦
六　抗清琴人 …… 218
邝露/华夏/李延昰/金琼阶
七　工匠琴人 …… 220
徐染匠/某木匠/补帽匠
八　斫琴能手 …… 221
张敬修/施彦昭/吴拭/严调御
第二节　琴曲 …… 221
《秋鸿》/《平沙落雁》/《渔樵问答》/《良宵引》/《释谈章》/《圯桥进履》/《伯牙吊子期》
〔附录十三〕 琴史上的第一谱集——《神奇秘谱》 …… 235

第三节　琴论 …… 243
一　冷谦《琴声十六法》…… 243
二　徐青山《谿山琴况》…… 245
〔附录十四〕　评《谿山琴况》…… 246
〔附录十五〕　虞山派的"清微淡远" …… 253
七评：声既异门，学亦随判 …… 260

第八章　清代 …… 261
第一节　琴人 …… 263
一　韩畕及琴歌作者 …… 263
韩畕/庄臻凤/程雄/蒋兴俦/沈琯/汪烜/王善
二　广陵派 …… 267
徐常遇/徐祺/吴灴/汪明辰/秦维瀚
三　金陶及其门弟子 …… 270
金陶/云志高/韩桂/戴长庚/蒋文勋
〔附录十六〕　琴派的形成与演变 …… 273
第二节　琴曲 …… 283
《水仙操》/《鸥鹭忘机》/《龙翔操》/《梧叶舞秋风》
第三节　琴论 …… 288
一　庄臻凤的《琴学心声·凡例》…… 288
二　戴源的《鼓琴八则》…… 288
三　王坦、曹庭栋的琴律研究 …… 289
四　陈幼慈的琴论 …… 291
五　蒋文勋的《琴学粹言》…… 292
八评：操弄调引，功能各异 …… 293

第九章　近代 …… 295
第一节　琴人 …… 297
一　敢于"从俗"的张鞠田 …… 297

二　祝桐君及其后继者 …… 298
祝桐君/张鹤/陈世骥
三　川派张孔山及顾氏家族 …… 299
四　诸城王氏 …… 300
王溥长/王作祯/王雩门/王露/王宾鲁
五　黄勉之及京师琴家 …… 301
黄勉之/杨宗稷/贾阔峰/溥侗/史荫美/张春圃
第二节　琴曲 …… 303
《流水》/《醉渔唱晚》/《长门怨》/《关山月》/《秋风词》
第三节　琴论 …… 307
一　祝桐君的《与古斋琴谱》 …… 307
二　陈世骥的《制曲要篇》 …… 309
三　杨宗稷的《琴话》、《琴粹》 …… 309
九评：渐引入调，稍紧成章 …… 311

第十章　现代 …… 313
第一节　琴人 …… 315
周庆云/查阜西/管平湖
〔附录十七〕　为重振琴坛毕生操劳——古琴家查阜西 …… 317
〔附录十八〕　弦上万古意　清心向流水——古琴家管平湖 …… 327
第二节　琴曲 …… 333
《忆故人》/《泣颜回》
第三节　琴论 …… 334
第四节　新中国的古琴 …… 336
〔附录十九〕　古朴典雅　独树一帜——谈查老的琴歌 …… 340
〔附录二十〕　万里访古琴 …… 344
〔附录二十一〕　访吴、越、闽琴友记 …… 346
〔附录二十二〕　悠悠琴韵四十年
——论中国艺术研究院音乐研究所 …… 353

〔附录二十三〕 介绍北京古琴研究会 …………………………… 361
十评：保护遗产，任重道远 ………………………………………… 365

第十一章　余论 ……………………………………………………… 367
一　何为琴学 ………………………………………………………… 369
二　“琴德最优”四解…………………………………………………… 372
三　古曲寻声话打谱 ………………………………………………… 382
四　关于译谱 ………………………………………………………… 387

代后记　古琴，路在何方? ………………………………………… 391

许健先生《琴史新编》先睹记 ………………………………… 李凤云 397



第一章　先秦



清·黄慎《伯牙抚琴图》

琴是一种历史久远的乐器。关于它最早期的情况，现在只有一些传说，例如它的创制者，在古籍记载中有神农、伏羲、尧、舜等。虽不可信，但很早就产生了琴，这一点却是无可怀疑的。

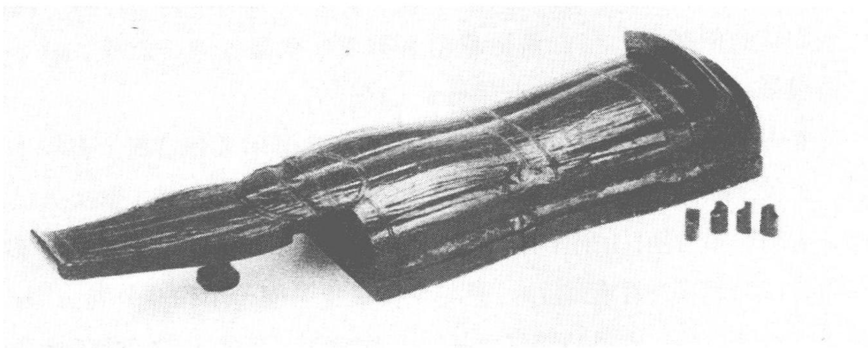
有些古老的神话传说，可能反映出当初产生琴的某些情况。有一个传说讲：古代“十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食”，为了解决人民的吃食，尧命羿用弓箭“上射十日”，射下了九个太阳，消除了干旱，使禾苗得以生长(《淮南子·本经训》)。另一个传说也是同干旱作斗争的：“昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气蓄积，万物散解，果实不成。故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。”(《吕氏春秋·古乐》)另外还有“尧使无勾作琴五弦”(《太平御览》引《通礼纂义》)等传说。这些传说之间表面上似乎并没有什么联系，但从中可以看出，古代人民为改善自己的生活，在与大自然的斗争中使用了弓箭，很可能由于弓箭的弹射发出悦耳的音响，启发人们把它改制成了琴、瑟等弦乐器。

自从人类发明了文字，情况就比较清楚一些了。在我国殷商时代的甲骨文中，把音乐的乐字写为“”，这是以丝弦张附在木器上的象形，说明早在甲骨文产生之前，就已经使用了琴、瑟之类的弦乐器。从古代音乐的发展情况来看，打击乐器石磬、吹奏乐器陶埙，比弦乐器的产生更早，但在文字中偏偏用弦乐器来代表“乐”，而不用其他，可能是因为弦乐器的表现能力更强，更能够反映音乐水平的缘故。

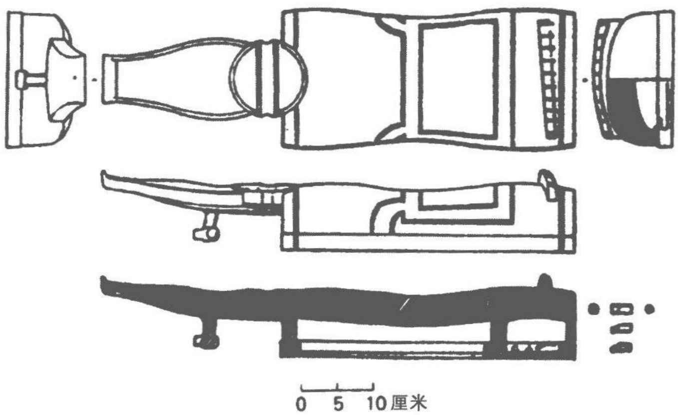
公元前 662 年，卫国人民在楚丘(今河南濮阳西南)建城时，唱道：“椅桐梓漆，爰伐琴瑟。”(《诗经·定之方中》)当时人们就已经懂得制造琴瑟需要选择理想的木材——梓、桐。几千年来，琴、筝等乐器的制作一直都沿用了这个经验。

1978 年，湖北随县曾侯乙墓中出土了公元前四百多年以前的大量乐器，其中十弦琴和马王堆汉墓中的七弦琴的形制基本一致，它们都还没有后世琴面上的十三个徽位，底板和面板是分开浮搁在一起的。从这些最早的古琴实物可以看出，琴的形制在先秦时代还在不断地发展，到汉代以后才逐渐定型。

以上简略地介绍了琴的产生及其制造方面的一些传说和情况，下面通



战国十弦琴(湖北随县曾侯乙墓出土)

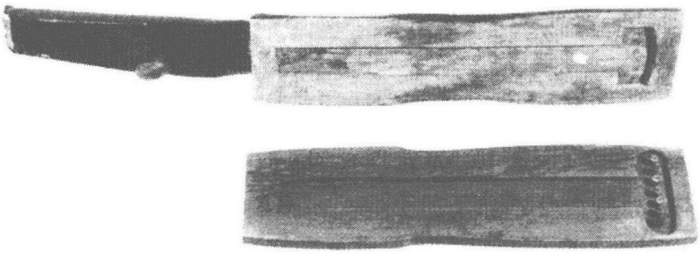


战国十弦琴正面、侧面线图

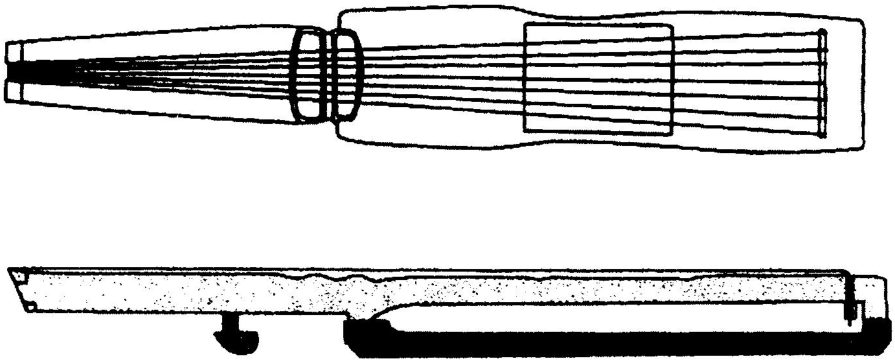
过有关琴人、琴曲的一些传说或史料来了解研究琴在人民生活中的作用。

第一节 琴人

周代礼乐盛行，统治阶级用礼乐制度严格区分身份等级。当时所说“士无故不彻琴瑟”(《礼记·曲礼下》)，“君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也”(《左传·昭公元年》)，都是为了这个目的。然而，当时精通音乐的



西汉七弦琴(湖南长沙马王堆汉墓出土)



西汉七弦琴正面、侧面线图

是那些司掌各种乐器的乐工，其中包括专门弹琴的乐师。他们除弹琴奏乐供贵族们享乐之外，主要是在各种典礼仪式中演奏，借以显示贵族们的身份地位。有的贵族死后，还要使用上好的木材造琴来陪葬(《左传·襄公二年》)。春秋时代著名的琴师有钟仪、师曹、师旷等人。

钟仪是现存记载中最早的一位专业琴人。《左传·成公九年》中记载了一个有关他的故事：公元前 582 年，晋侯到军府中视察，发现了一个戴着南方楚式小帽的囚徒，就问左右：“这是什么人?”有人回答说：“这个人正是两年前郑国献来的楚囚钟仪。”晋侯命人释放了他，问他是干什么的，回答说：“是伶人。”又问：“会音乐吗?”钟仪说：“我家世代干这一行，怎么能不会!”晋侯于是给他一张琴，让他演奏。他弹奏的琴曲都是南方音调。

晋侯认为钟仪没有背弃本职，不忘记故土，为促进两国的和好，就把他礼送回楚国。从这个记载可以看出，钟仪弹奏的乐曲已有鲜明的地方风格。这种地方风格，一定与当地民歌以及地方语言有着密切的联系。

当时的乐师地位很低下，常常像礼品一样被送来送去。公元前562年，郑国送了一批乐师、女乐和乐器给晋国，晋侯又将其中的一半转送给他的属下魏绛(《左传·襄公十一年》)，可见这些乐师的地位和一般奴隶是相差不多的。遇到了残暴的主子，他们的命运就更加悲惨。师曹在教授弹琴的时候，得罪了卫侯的宠姬，竟然被毒打三百鞭(《左传·襄公十四年》)，就是这类例子之一。

这个毒打师曹的卫献公，因为暴虐无道不得人心，终于被国人赶跑了。晋侯(晋悼公)听到这个消息，很不以为然，认为未免太过分了。师旷却反驳说："好的君主，人民自然会拥戴他。如果他使百姓们绝望，那又为什么不能把他赶走呢?"(《左传·襄公十四年》)看来，师旷的政治见解要比晋侯高明，不过具体到音乐方面，他又表现得相当保守。晋平公(公元前557—前532年在位)是一个喜欢"新声"的人，对此，师旷就加以反对，认为："公室其将卑乎？君之明兆于衰矣!"(《国语·晋语八》)意思是说：王室将要堕落了吗？国君的败亡已露端倪了呀！又如，卫灵公曾命师涓为晋平公演奏新曲，师旷当场攻击说是"靡靡之乐"、"亡国之声"(《韩非子·十过》)。师旷敢于如此发表自己的意见，是因为他是一个颇受重用的乐官，其地位不同于一般的乐工。师旷的音乐才能全面而且杰出，他不仅会弹琴，还会弹瑟(《周书》)，在音乐听觉上特别敏锐。晋平公新铸造了一套编钟，人们都同声赞美，只有师旷发现它的音律不准，主张另行铸造。卫国的师涓来听，也进一步证实了他的判断是正确的(《吕氏春秋·仲冬纪·长见》)。由于师旷杰出的音乐修养，因而在古代享有很高的声誉。有许多关于他的神话，说他用琴弹奏起"清徵"，使得玄鹤起舞；弹奏起"清角"，又能飞沙走石，使得大旱三年等等。这些传闻当然不可信，但反映出师旷的琴艺在人们心目中造成的影像。

师旷之后又过了一百多年，正值春秋战国之交，封建制度兴起，奴隶制衰亡。这种政治经济领域的大变革也反映到了音乐领域。"礼崩乐坏"，

许多宫廷乐师的地位有了很大的变化，保持周代礼乐最坚决的鲁国的乐师们纷纷改行投奔他方。曾经教授孔子弹琴的师襄，也跑到海边另谋生路去了(《论语·微子》)。统治阶级中的魏文侯就公开宣称不喜欢听古乐，听到师经弹奏新声琴曲，他竟不由自主地手舞足蹈起来(《史记》)。墨翟在《非乐》中反对的“大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声”为王公大人“独听之”的局面，也有了很大的改变。宫廷之外也出现了以琴见长的名手。邹忌就是“以琴见齐威王”，受到了齐威王的重用，他“三月而受相印”，一年封于下邳(《史记》)。庄周在寓言故事中说：两个朋友为悼念子桑户之死，“或编曲，或鼓琴，相和而歌”，也是这种新情况的反映。当时，齐国的首都临淄甚至出现了“其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴”(《战国策·齐策》)的繁荣昌盛景象。在音乐文化发展的基础上，于是有了伯牙、雍门周这样一些杰出的民间琴家。

关于伯牙的传说，初见于荀况的《劝学》篇，其中写道：“昔者瓠巴鼓瑟，而流鱼出听；伯牙鼓琴，而六马仰秣。”用夸张的笔法，极言音乐演奏的生动美妙，甚至鱼儿都从水中钻了出来谛听，马儿都忘记了吃食，仰起头来欣赏。另外，在《吕氏春秋》和《列子》中，有一则故事说：伯牙在弹琴的时候，无论是表现“巍巍乎志在高山”，还是表现“洋洋乎志在流水”，钟子期都能够心领神会。子期死后，伯牙痛失知音，从此再也不鼓琴了。这个故事一直为后世所传诵，把伯牙和子期的友谊作为典范，于是“知音”就成了“知己”的同义语。这个故事告诉我们：琴曲的演奏，可以不必借助于语言的解说，而是塑造出音乐形象来表达人的思想感情。巍峨挺拔的山峰给人以“巍巍乎”的感受，奔腾不息的流水给人以“洋洋乎”的联想，所谓“志在”高山或流水，就是人的精神面貌的体现。传统的琴歌往往需要通过歌辞和人物情节来帮助理解，而这种借景抒情的创作方法则能摆脱这些，从而进一步开拓了音乐创作的道路；它不仅在演奏技法上有着进一步的要求，更重要的是创作方法上的一个飞跃。后世流传的琴曲像《高山》、《流水》、《潇湘水云》、《平沙落雁》等，就是沿着这一轨道创作出来的。“流鱼出听”、“六马仰秣”，这些浪漫主义的夸张描绘，正表明了器乐演奏已经具有很大的艺术感染力。



元·王振鹏《伯牙鼓琴图》

汉末蔡邕辑写的《琴操》一书中，也有关于伯牙的故事。值得注意的是在《水仙操》一曲的解题中，讲了伯牙向他的老师学琴的故事。故事说：伯牙向成连学琴三年之后，成连对他说："我只能教会你弹奏琴曲，如果进一步要做到把感情贯注在演奏之中，还必须向我的老师方子春请教。"成连用船把伯牙带到了蓬莱岛上，并对他说："你在这里好好练习吧，让我去为你请方子春老师。"成连划船去后，剩下伯牙独自一人留在荒寂的海岛上，只听到风声和波涛的声响，他恍然醒悟到："原来这就是老师在教我移情啊！"于是援琴弹奏起来，创作了琴曲《水仙操》。曲终之后，成连驶船而来，把他带了回去。从此，伯牙的琴艺誉满天下。这个故事是很有意思的，试想：为什么伯牙学琴三年还做不到"移情"，一旦到了蓬莱岛，就能够豁然贯通了呢？为什么除了技法上的学习之外，还需要在精神气质方面进行深入的领悟呢？这难道不是在告诉人们：无论是创作还是演奏，均需



要音乐家本人身临其境，取得第一手的切身体验吗？这难道不是在告诉人们：艺术技巧固然重要，而思想感情则更是占首要位置的吗？关于伯牙的这两个故事，虽然也具有浪漫主义色彩，但是比起师旷弹琴的有关神话来，更加具有现实意义。它表明，战国时代的音乐思想比起春秋时代，有了显著的提高。

雍门周也是战国时代的一位民间琴家。他居住在齐国首都的西门，当时称为“雍门”，于是人们都称他为“雍门周”。有一次他带着琴去见孟尝君，孟尝君想故意为难他，说：“先生弹琴也能使我悲哀吗？”雍门周直率地回答说：“听曲的人必须自己有过不幸的经历，才可能对悲曲引起共鸣，像您这样养尊处优，是不容易领会悲哀的含义的。”孟尝君承认说：“的确是这个道理。”雍门周接着又指出了孟尝君当时的处境，说他曾经得罪过秦、楚两个强大的国家，随时有被秦、楚灭亡的危险。同时，还为他描绘

出国破家亡之后，他的坟墓荒凉的景象。然后，雍门周才慢慢地弹起琴来。弹完之后，孟尝君伤心地说："听了你弹的琴曲，使我立即像是一个亡国之人了。"(《桓谭新论·琴道篇》)这个故事和伯牙学琴的故事有异曲同工之处，它指出：即使是音乐欣赏者，也需要有自己的生活经历作为基础，否则对音乐作品是不容易深入理解的。

从春秋时代的钟仪、师旷等宫廷琴师，到战国时代的伯牙、雍门周等民间琴家，有关他们的传说故事，反映出古琴从伴奏歌唱到独立表现的发展过程。同时，在音乐理论方面也显示出长足的进展。

〔附录一〕 千载颂清风——许由

古代传说，尧治理天下深得民心，他曾寻求理想的继承人，选中了许由。许由却不肯贪天之功，不愿掠人之美，宁可隐居山林，继续其安贫乐道的生活。这种选择出人意料，与人世间争名逐利的行径形成极大反差。人们景仰他的这种清风高节，世世代代传颂不已。

汉《琴操》中介绍了一首歌："《箕山操》者，许由作也。许由者，古之贞固之士。"明《神奇秘谱》介绍了另一首琴曲："是曲者，许由之所作也。琴史内曲之高洁者，止此曲最为高古。"两处记载相距千年以上，都声称为许由的作品，这自然是出于后人的想象，以利于加强艺术效果。其实，这也是向许由表达敬意的方式。为此，赞誉之情溢于言表，也进一步表现在作品中。

歌中唱道："登彼箕山兮瞻望天下……高林肃兮相错连，居此之处傲尧天。"塑造出一个高瞻远瞩、胸怀广阔的人物形象。琴曲分段标题为：独步烟霞、樵人指路、陟彼箕山、月明猿正啼、云合龙可隐、日照岩扃、麋鹿为友、渔樵闲话、叹息浮生、不知岁月，抒写出以山居为乐、超尘脱俗的情趣。

《神奇秘谱》中这首琴曲名为《遁世操》，它虽刊于1425年，其流传时间则在此之前，为此编者称之为"太古神品"。此后又重刊于1539年的《风宣玄品》，1549年的《西麓堂琴统》增为十二段，1585年的《重修真传琴谱》

填配了歌词，1670年的《琴苑心传全编》称赞此曲："神骨峭异，迥不寻常，真太古之音。"这说明此曲一直受到人们的喜爱。

同一主题的作品不止上述两首，另外还有三首作品值得注意。

《陶氏琴谱》中的《箕山月》歌词是："隐箕山，远避虚名。瓢悬野树，吟风飒沓长鸣，韵琮琤，无端聒絮，恼乱了也幽情。倒不如弃去也，庶免乎终日里喧訇……"《和文注琴谱》中的《箕山操》写道："箕之山兮，可耕可樵；箕之水兮，可饮可游。牵牛何来兮，饮吾上流……"一首是长短句，一首是四言体，从不同角度表现出许由远避虚名、寄情箕山的高雅志趣。

《伯牙心法》中的《箕山秋月》是一首琴曲，作者为明代的周桐庵，全曲二十四段。它和当时流行的《秋鸿》、《胡笳》、《羽化》、《洞天》并称为"五大曲"，都是很有分量的名作。此曲既无歌词又无分段标题，完全依靠音乐自身的表现构筑成如此规模的大曲，显示当时的创作水平又推进到一个新的高点。因而，此曲曾广为流传，明、清两代刊传多达十六种谱本①。《五知斋琴谱》称此曲"幽奇古淡，如在幽岩邃壑，听万顷松涛，浩浩乎，凭虚御风，不复知有人间世也"。

从汉代的《箕山操》到明、清的《箕山秋月》，表现形式多样，主题思想始终如一，都是对许由表示由衷的敬佩与景仰。一个历史人物如此受到重视，在传统作品中并不多见，只有孔子与屈原堪与媲美。

第二节　琴曲

从早期的记载来看，最初是琴、瑟和歌咏经常配合在一起来唱、奏的，当时称之为"弦歌"。现存最古的文集《尚书》中，介绍当时的演奏方式是"搏拊琴瑟以咏"(《尚书·益稷》)，也就是说用击器打着节拍，以琴、

① 《箕山秋月》的其他版本有：《乐仙琴谱》、《愧庵琴谱》、《澄鉴堂琴谱》、《琴谱析微》、《蓼怀堂琴谱》、《五知斋琴谱》、《卧云楼琴谱》、《兰田馆琴谱》、《琴香堂琴谱》、《存古堂琴谱》、《自远堂琴谱》、《裛露轩琴谱》、《悟雪山房琴谱》、《天籁阁琴谱》(作《溪山夜月》)、《希韶阁琴谱》。

另有名为《溪山秋月》者九种：《藏春坞琴谱》、《太古正音》、《松弦馆琴谱》、《徽言秘旨》、《大还阁琴谱》、《徽言秘旨订》、《琴苑心传全编》、《诚一堂琴谱》、《小兰琴谱》(作箕山)。

瑟伴奏歌咏。这样的演唱，当然离不开歌辞，所以早期作品大多附有歌辞。那个时期的器乐不能离开歌唱，所以《尚书》中有“诗言志，歌咏言，声依咏，律和声”的说法，意思是：诗句是为表达思想感情而存在的，歌曲是配合语言的咏唱而形成的，器乐的演奏是依附于咏唱的，而音律的规范则是为了谐和器乐演奏的曲调。短短几句话，极为精辟地概括了声乐和器乐、歌词和曲调、音乐和语言、音律和曲调之间的相互关系。其前提是“诗言志”，即为表达思想感情而存在。

我国最早的民歌总集——《诗经》中，有不少地方提到了琴瑟，如《关雎》中的“窈窕淑女，琴瑟友之”；《棠棣》中的“妻子好合，如鼓瑟琴”；《鹿鸣》中的“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴”；《鸡鸣》中的“琴瑟在御，莫不静好”等等。从这些诗句中可以看出：当时琴瑟既用来表达爱情，也用在友朋欢聚的场合；当琴瑟演奏正进行的时候，人们无不在那里安安静静地凝神谛听。可见，琴瑟的演奏在当时已经具有丰富的表现力，足以把人们的注意力吸引住。正如齐国的晏婴所说：“若琴瑟之专一，谁能听之?”为说明当时音乐的丰富变化，晏婴概括了十种对比因素：“清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。”(《左传·昭公二十年》)这些论述，反映出当时的演奏已经具有相当高的水平。

当时的音乐作品现今已不可能听到，但是《诗经》三百多篇，在当时都是用琴瑟伴奏着演唱的。《诗经》分为风、雅、颂，其根据之一就是音乐。《墨子·公孟》中的儒者“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”，《史记·孔子世家》中的“三百五篇，孔子皆弦歌之”，都说明《诗经》当时是和音乐相结合的作品。汉代《琴操》中有歌诗五首：《鹿鸣》、《伐檀》、《驺虞》、《鹊巢》、《白驹》，显然是这一弦歌传统的遗绪。汉代以来流传的《子安之操》、《履霜操》，在内容上都和《诗经·小弁》一致，都是沿用了周宣王(公元前827—前782年在位)时尹吉甫受惑于后妻，赶走了前妻之子尹伯奇的故事，可见它们具有同一渊源。至于现存琴谱中有不少以《诗经》中的故事为题材的作品，则是后人的拟作，历史价值不大，艺术上也没有特点。如孔子曾赞美为“乐而不淫，哀而不伤”的《关雎》，后人的拟作琴曲多达五十多种版本，但实际上这些拟作早已离开了当初民间爱情歌

曲的传统。

后世流传的《雉朝飞》一曲，也可以看作是源于《诗经》，《诗经·小雅·小弁》中有“雉之朝雊，尚求其雌”的句子。关于《雉朝飞》的内容有过两种不同的解题：一个见于扬雄的《琴清英》，说是卫女忠于爱情的故事；另一个见于蔡邕的《琴操》，说是齐国的犊牧子（一作沐犊子或牧犊子）年过七十还孤独一人，在野外打柴时，见到雉鸟双双飞去，于是慨叹人不如鸟。后面这个故事流传较广，它揭示出富贵者妻妾满堂，而贫困者直到老死还是孑然一身的不平等现实。它原来的歌辞是：“雉朝飞兮鸣相和，雌雄群游于山阿，我独何命兮未有家，时将暮兮可奈何？”

关于《雉朝飞》，历代多有人弹奏。据晋人崔豹的《古今注》说：魏武帝时，“宫人有卢女者……善为新声，能传此曲”。后经历代琴人不断地加工，这首简短的琴歌，到了明初的《神奇秘谱》中，已经是长达十四段的器乐曲了。明代陈爱桐最擅长此曲，而《松弦馆琴谱》的编录者却嫌它节奏急促，没有收入。其实这首琴曲在艺术上是值得重视的。《诚一堂琴谱》认为：“奇音妙趣，《雉朝飞》为最。”《琴苑心传全编》在后记中也引了陈太希的话说此曲：“逸韵幽致，含情无限，抒写处绝无滤滯，真可为古今宗法。”

《扊扅歌》的内容见于《乐府诗集》引《风俗通》。其大意是讲：秦穆公（公元前659—前621年在位）的宰相百里奚，有一天正在堂上作乐，来了一个洗衣妇，自称也会抚琴作歌，于是唱道：“百里奚，五羊皮，临别时，烹伏雌，炊扊扅，今日富贵忘我为？”原来这个歌者，正是宰相的妻子。歌中回忆当初以五张羊皮的代价赎买百里奚，临别时为他烧扊扅（门开关）为柴、煮母鸡的情景，控诉百里奚富贵之后忘恩负义，遗弃了昔日患难与共的妻子，终于使百里奚回心转意。这首琴歌的歌词共三段，目前见到的曲谱在明代的《西麓堂琴统》中，已经不是原作。谱中将原歌的首段重复了六次，唱出了为受害妇女鸣不平的声音。

古代琴曲作品中，多以帝王将相的事迹为题材，像犊牧子和百里奚妻这样普通劳动者的声音能够得到反映，是很难能可贵的。因而《雉朝飞》和《扊扅歌》的题材值得重视，它体现了古琴曲来源于人民群众生活的优良

传统。

人们已熟知琴曲《高山》、《流水》在创作上的特点是借景抒情，与此相类似的还有琴曲《阳春》、《白雪》。这两首琴曲的故事，见于《宋玉答楚王问》。宋玉说：当歌手唱《下里巴人》时，国中和者数万人。以后，又改唱《阳春白雪》，因为曲高和寡，只有几个人跟着唱和(《文选》)。可见这两首曲子最初是一首歌曲。唐代的吕才，曾根据琴曲中所保存的《白雪》的曲调，配以当代人的歌词演唱(《唐会要》)。现存琴谱中的《阳春》和《白雪》是两首器乐曲。《神奇秘谱》在解题中说："《阳春》取万物知春、和风淡荡之意，《白雪》取凛然清洁、雪竹琳琅之音。"

琴曲中像《雉朝飞》、《阳春》、《白雪》这样由琴歌演变为器乐作品的情况是很常见的。琴曲源于琴歌，其主要曲调和民间歌曲、民间音乐保持密切联系。琴歌发展为琴曲，进一步发挥了乐器的表现性能，丰富并提高了音乐本身的艺术表现力。我国不少民族器乐曲都有这样一个发展过程，琴曲也是这样，应当说这是它的优良传统之一。

〔附录二〕 洋洋盈耳话《关雎》

《关雎》是流传很广的名曲，从明初的《浙音释字琴谱》、《风宣玄品》、《西麓堂琴统》，经清代的《大还阁琴谱》、《五知斋琴谱》，直至近代的《天闻阁琴谱》，许多谱集都收有此曲。有的还在同集中刊出两种版本，共达五十五种，数量之多是非常罕见的。

琴曲《关雎》如此受人欢迎，除了作品自身的艺术魅力之外，还大大得益于同名诗作，该诗是《诗经》的首篇，受到孔子的赞许，尤其是作品的主题思想被人为地拔高了。

《诗经》是我国最早的诗歌总集，所收三百多首作品都是经过反复筛选，篇章排列顺序也是经过慎重考虑，颇具权威性，将《关雎》列为全书的首篇自然有它的道理。虽然也不排除某些偶然因素，不过首篇这个突出位置，使人首先就会注意到它。

孔子的言论总会引起人们的重视。他听过《关雎》的演奏之后，认为作

品煞尾部分曲调流畅华丽，音乐丰满浑厚，奇音妙响充斥耳际，使人如醉如痴，形成全曲高潮。他不是泛泛评论，而是选取其中最能感人、最有特点的部分。他不仅内行，而且是很投入地欣赏，脱口而出："《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！"激动喜悦溢于言表。孔子并不止步于感官印象，他还进一步探讨了这首作品艺术表现的广度与深度，认为《关雎》的表情达意真挚而恳切，含蓄而蕴藉，情深意长却适可而止，毫不夸张，表现得非常得体。他说"《关雎》乐而不淫，哀而不伤"，精辟地概括了情感表达的尺度，成为普遍遵循的美学原则。

"洋洋乎盈耳"也好，"乐而不淫"也好，这些都是艺术范畴所探讨的问题，并不涉及作品的主题思想和内容表现。后人并不满足于此，为了强调作品价值，偏偏要在主题思想方面大做文章。明明是一首民间情歌，一定要说成是文王与后妃们的事，说什么"后妃之德"、"思贤才而无伤害之心"(《毛诗传》)。虽然都是无中生有的说法，却为后人所接受。琴曲解题中于是出现了"言后妃之德"(《太音传习》)、"美文王之得贤后"(《五知斋琴谱》)等言辞。琴谱里这样写，也有其不得已的苦衷，试想，一首普通民间情歌如不乔装打扮，又怎能登上大雅之堂，跻身于高雅琴曲之中呢？

其实弹琴家是言不由衷，《五知斋琴谱》在本曲的后记中吐露了真言："二段二句若关雎之雅，鸟鸣和洲；三段若水之渊渊，风之籁籁；四段悠扬恬静若太古；七段若熏风秀美，桃李增荣，暖阁生春……无不摹其神者也。"这些描写符合作品的实际，第七段更是达到了全曲的高潮，不过这些与"美文王之得贤后"又有什么联系呢？

原诗写采摘野菜的小伙子听到水鸟求偶的鸣声触发了心事：为了一位美好的女郎，他曾夜不成寐；为了这位美好的女郎，他愿弹奏琴瑟，打起钟鼓，竭尽所能求得她的欢心，全文如下：

关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。
参差荇菜，左右流之，窈窕淑女，寤寐求之。
求之不得，寤寐思服，悠哉悠哉，辗转反侧。
参差荇菜，左右采之，窈窕淑女，琴瑟友之。

参差荇菜，左右芼之，窈窕淑女，钟鼓乐之。

像这样的结构用来谱曲是很难摆脱单调的缺陷的，所以琴曲《关雎》完全不用原诗的形式，由五段增为九段，乐段和乐句也有长有短。琴家认为，“以读书声抚之”，“则失之远矣”（《琴学初津》），正是基于这种情况。《关雎》全曲首尾各有两段相同，从而起到前后呼应的作用，类似古曲《龙朔操》、《颐真》的章法；声多韵少的指法与短小叠句的用法，又与《广陵散》、《酒狂》等古曲相类似，看来此曲应属早期作品。尽管如此，由于从内容到形式都已经脱离了原作，要想从中寻找“洋洋乎盈耳”的效果已不可能了，琴家要求“以诗义求之”，“体会其中乐而不淫、哀而不伤之意”（《春草堂琴谱》），只能是一个良好的愿望。要问琴曲与原诗还有哪些共同之处？答案是：唯有标题。

〔附录三〕 穆穆皇皇　雍容《大雅》

《大雅》是备受称赞的一首琴曲，它那深邃高远的艺术格调，被誉为“琴之以品胜者，无如此曲”（《小兰琴谱》）；它那变幻多端的艺术手法，被赞为“外调莫过斯曲之妙”（《琴瑟谱》）；它那苍劲质朴的艺术风格，被称为“古之极”（《琴苑心传全编》）……人们说听了这样的音乐“当三叹而绝响矣”（《伯牙心法》）；说像这样出类拔萃的作品，远非一般音乐所能“仿佛其万一”（《颖阳琴谱》）。这一系列赞语以今天的标准看来，也许是有些溢美失当了，但是古人众口一词，如此热情地称赞这首作品，想必有些道理。至少，对于了解古人的音乐欣赏趣味，对于了解本曲的艺术价值，是会有所启发的。

为什么古人如此称颂这首作品呢？看来，应当先从它的题材内容来考虑。《诗经》中的《大雅》是反映我国周代社会生活的著名诗篇。以《大雅》命名的这首琴曲，虽然不可能是“周公之所作”（《神奇秘谱》），也不会是“文王所作”（《琴瑟谱》）；然而，在它的音乐之中寄托着人们对周代社会的仰慕之情，却是无可置疑的。对于这个远在两三千年前的古代社会，人

们加以理想化，作为向往追求的崇高境界。于是，他们对此曲抚弄欣赏之余，不免在解题、后记中描绘出这层精神世界，所谓“圣世宇宙太和之象”（《颍阳琴谱》），所谓“以元圣际太和之宙，雍雍大雅”（《治心斋琴学练要》），所谓“雍容喜起，见太和宇宙之盛美”（《伯牙心法》）等等。为了和这种理想中的崇高境界相适应，他们强调这部作品的气魄宏伟，雍容大度，“荡荡乎，民无能名焉”（《治心斋琴学练要》）；强调它和一般琐细的音乐绝然不同，“一切繁音促节，皆不可人奏”（《春草堂琴谱》）；强调如此庄严肃穆的盛世之音，只能出于周代，决不是一般社会条件下所能模仿，“穆穆皇皇，非数世所可仿佛矣”（《西麓堂琴统》）；强调如此完美谐和的盛世之音，以其高尚的道德情操来启迪后人，“恭敬齐庄，以发先王之德”（《神奇秘谱》），“正大和平，而诚勉谆挚”（《琴苑心传全编》）。所有这一切，说明作品是以理想中的周代为依托，反映了一种至高无上的精神境界，就如同虔诚的基督徒颂赞圣母玛利亚，高唱“哈里路亚”那样，听了这样的音乐，不能不令人肃然起敬。
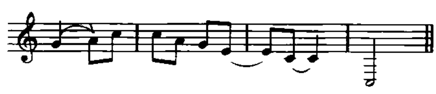
对琴曲《大雅》的推崇，在很大程度上受到《神奇秘谱》的影响。该书是现存最早的琴谱专集，其中保存有不少珍贵的音乐史料，琴曲《大雅》得以保存下来，首先应归功于此书。此书编者朱权在《大雅》的解题中，介绍了他编选这部作品的经过，据说当时有正、变《大雅》和《小雅》共四首作品，编者从中“独取大雅正声之音”，编入《神奇秘谱》，却摒弃了其他三首。他认为《小雅》是“燕乡之乐”，其内容是“怀欣和乐，以尽群下之情”，只起到一般娱乐作用；而《大雅》则是“朝会之乐”，其内容为“恭敬齐庄，以发先王之德”，肩负着对后世推行教化的重任。《小雅》今已不存，无从听到它的音乐了，而聆听《大雅》，确实可以感受到一种庄严肃穆的气氛。仅就这一点来看，也许朱权的取舍是有一定根据的。

朱权在本曲的解题中，把周代作为理想之邦，企求长治久安，是可以理解的。遗憾的是，他在这个问题上走得太远。他写道：“大概周建邦本，贵乎同姓，以天下为家，以家人治之，故不致于异类之倾覆，而能开八百六十七年之国，致使享国最为悠久而不坠。”认为周代享国悠久的成功经验在于“贵乎同姓”，“以家人治之”，这就有点借题发挥了。朱权是朱元璋第

十七个皇子，自从朱棣篡夺皇位，对兄弟们横加迫害以来，朱权也险陷图圄，为了避嫌免祸，他不问政事，寄情琴书，但是遇到机会，免不了要发一点牢骚。这个解题就反映了他这种思想。糟糕的是，他还把这些内容作为分段标题，强加给传谱，于是在本曲九段中分别标出：一、尊周；二、兴王；三、建邦本；四、贵同姓；五、本支百世；六、朝百官；七、会诸侯；八、来万方；九、天命有周。这分明是一篇政治论文的提纲，哪里是什么音乐标题？这样的标题和艺术形象又如何能联系起来？这是朱权在《神奇秘谱》中撰写得最为失败的标题。
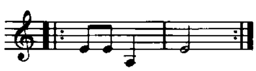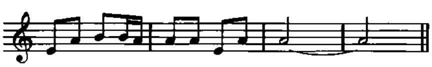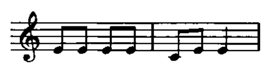
如果完全按照朱权在分段标题中所规定的思路，将难以从作品中得到什么艺术感受，所幸的是，人们并没有进入他的陷阱，而是遵循作品本身的艺术规律，来启发自己的艺术想象：曲调高亢激越之处，犹如鹤鸣九天，清彻嘹亮，震人心魂；曲调迂回低婉之处，又像是聆听智者宣讲哲理，发人深思。所谓“其音清回嘹呖，如秋空鹤唳；而又若修洁矜庄之人，玄谭道旨”(《小兰琴谱》)。即使未能领会作品的深意，也会在潜移默化中，感受到作者的性格，所谓“元音正，不易得之其意，自得其人”(《诚一堂琴谱》)。令人感兴趣的是古人结合音乐创作手法还作了一些具体分析，说作品“音多重叠”、“中多变幻”(《琴瑟谱》)、“体制流丽”、“转折自然”(《琴学初律》)等等。这方面的评论尽管是只言片语，却触及了作品的实际，有助于了解此曲的艺术成就。

琴曲《大雅》的艺术成就可以从下述三个方面看出一些端倪。

一、整体结构方面，全曲共分三部分：开始三段为前导，中间四段为主体，末尾两段引向结束。首段泛音曲调把欣赏者带进缥缈的远古世界，接着在第二段改用低沉的按音滑奏，与第一段形成鲜明对比，使人进入深沉的思考。第三段在此基础上展开，为下一部分做好充分的准备。第四段开始了作品的主体部分，首次展现出主题音调：

经过第五段的过渡，在第六、七两段以不同的变形再现了上述主题音调，高亢的滑奏、连续的滚拂和紧凑的节奏，交织出全曲的高潮，第八段标以“入慢”，要求把发展到顶点的紧张节奏放慢下来，以便逐步引向终曲。曲

调重又陷于沉思，与第三段构成呼应关系，并在末段部分变形，再现了第四段的主题音调。尽管各段之间不乏互相呼应的素材，然而就各个乐段来看，却没有绝对雷同的。它们根据其在全曲中所处的不同位置而不断发展变化着。这种结构上的特点，反映了宋代琴曲创作习惯，这种情况在早期作品中是少有的。

二、音调安排方面，则是另一种情况。由于乐段的不断变化，需要音调上加以呼应，以维系全曲的统一，为此，相同或相似的音调反复再现，层出不穷，甚至导向主题音调的逻辑关系也是大同小异，颇有似曾相识之感。这使我们想到后世所惯用的变奏手法，所不同的是并不是整个乐句有规律地轮番再现，而是片断地、交替着再现其中某些音调，如第二段和第六段开始处的叠句：，又如第三段和第八段开始处相似的低音滑奏。这些音乐片断的偶尔再现，并不意味着整个乐段和乐句的再现。在这些重复出现的音乐片断之中，有一个最为突出的例子，即第二段结束句：其模进句式为：，这样的音调在全曲出现达十三次之多，除了第一和第五两段外，各段都有它的踪迹。这个音调的效果很像古指法“大间勾”，并不具备独立的形象表现，一般作为句尾的延续。多次出现的这个音调，对于形成此曲的特殊风格，具有不可忽视的作用。

三、调式取音方面也是别具一格。在一般情况下，以紧五慢一的弦法奏出的曲调多以羽音为主，然而此曲却不完全如此。它大量出现角音，不少乐句、乐段，甚至全曲的开始音和结束音也都是用的角音，出现之频繁、使用之大胆、作用之突出，其他琴曲中是难以见到的。这个角音在调式中充当了什么样的角色，一时还难以作出定论，很值得研究。不能因为作品中用了许多变徵音，就贸然把它看作是商调的羽音，因为比这个变徵音更有影响的还有一个宫音，宫音多次出现在曲调的显要之处，使得我们不可能轻易地更改它的调性，曲调中还有清角、变宫等罕见的音程，这些都使得曲调的色彩更加丰富。

总之，乐段的多变化、音调的多呼应和多用角音，构成本曲有别于其他琴曲的艺术特征，体现出古人所谓“音多重叠”、“中多变幻”的论断。

由于从题材内容到艺术处理都有其独到之处，这首琴曲受到广泛的欢迎，近五百年来，一直广为流传。明代有十三种刊本，清代有二十三种刊本，共三十九种传谱存世。在广泛传奏、长期流传的过程中，人们对它不断进行加工发展，从明初《神奇秘谱》中的九段，增加为清末《天闻阁琴谱》中的十二段。对于这样一首长期活跃于琴坛、富有生命力的琴曲作品，应当看作音乐遗产中的珍品。

〔附录四〕 曲高和寡话《阳春》

“曲高和寡”源自宋玉讲的一个寓言故事。说愈是高雅的艺术，愈是具有深度和难度，所以当歌者最后唱《阳春白雪》时，能够跟着唱和的人已经所剩无几了。于是这首歌作为高雅艺术的象征，受到人们的尊重。琴曲《阳春》与故事中歌曲名称相似，因而分享了这种荣誉。两首作品究竟是什么关系呢？

一 《阳春》《白雪》，高不可攀

许多琴谱在《阳春》的解题中引用了宋玉这个典故，《神奇秘谱》还同时引录了《乐府诗集》中《白雪》的解题，似乎认为《阳春》与《白雪》源于一首歌，可以不分彼此，共享同一解题。事实如何呢？

如果同出一源，两首琴曲应当像《高山》与《流水》那样，同时见于记载，经常联袂出台，不至于只见其一，不见其二。唐代有关文献中频频出现《白雪》一曲，却找不到《阳春》的踪影，这种情况值得研究。

初唐有五十九首流行琴曲的目录，抄录在当时的手抄卷子《碣石调·幽兰》谱后。这些曲目囊括了当时的著名作品，包括《广陵止息》等。其中还有许多成套曲目，如《长侧》与《短侧》、《长清》与《短清》等等，同套作品必然联写在一起，以显示其关系。如果确有《阳春》的话，必然也会与《白雪》联写在一起，然而在这一曲目中，《白雪》却只孤零零地出现。

唐代诗歌中曾多次提及《白雪》这首名曲。如李白的“鼓琴乱白雪，秋

变江上春”；钱起的“几度秋江水，皆添白雪声”；韦应物的“流连白雪意，断续回风度”；权德舆的“白雪缄郢曲，朱弦亘蜀琴”，以及韦庄的“一弹猛雨随手来，再弹白雪连天起”等等。诗人们反复提及《白雪》，却偏偏冷落了它的伙伴，从未涉及《阳春》，何以如此呢?

《乐府诗集》中所收琴曲歌辞百余首，其中多为唐代流行的曲目。为首即是《白雪》，而且有长篇的解题，编者对它如此重视，却不见有《阳春》相伴。这又是什么缘故呢?

种种事实无不说明：唐代流行《白雪》之际，琴曲《阳春》尚未面世。

同出一源的两首琴曲应当像一个母体中孕育的孪生姐妹，其外貌和性格多有相似。作品的章法结构、曲调情趣，以及指法风格等诸多方面，总会保留着一些共通之处。尤其是取音用调必然是一样的，就如同《高山》与《流水》都用正调，大、小《胡笳》都是紧五慢一调那样，绝对不会像《阳春》、《白雪》，前者作为宫调曲编入谱集的首卷，后者作为商调曲编入次一卷。《西麓堂琴统》和《神奇秘谱》都是这样编排，即使《神奇秘谱》认为两曲同出一源，也不能无视两曲的差异，而分别编入不同的卷次。

无论流传情况还是音乐特点，都无从证实两者之间有任何联系。在此情况下，硬要使琴曲与《阳春》、《白雪》结亲，显然是高不可攀了。

二　亦歌亦曲，难解难分

现存《阳春》传谱共三十一种版本，大体分三种类型：八段体、十段体和十五段体。三者产生的时代不同，结构不同，风格各异，却都与歌曲有着或明或暗的联系。

八段体见于《神奇秘谱》上卷，编者称之为“太古神品”，所收诸曲为绝响，即“太古之操，昔人不传之秘”。其中颇有一些源于歌曲的作品，像《招隐》一曲甚至附有两种歌词。《阳春》虽未附歌词，但它的曲调很像是一首歌，不仅富于歌唱性，而且多次重复，并有类似过门的尾句。唐代有过这样的记载：“……可歌《阳春曲》，妇人应声遂歌，其音清亮……歌曰：‘愁见唱《阳春》，令人离肠结，郎去未归家，柳自飘香雪。’”(蔡居厚《诗史》)。《神奇秘谱》中这首《阳春》结构别致，指法特殊，颇具古代遗风，有可能出于唐代歌曲。

十段体的《阳春》刊于《西麓堂琴统》。它与前首迥然有异，判若两曲，却与以后流传的十五段体有一致之处，如散起之后出现短暂的泛音曲调，终曲前运用滚拂以加强高潮的效果等等，似乎是后世《阳春》的雏形。各段有分段小标题，分别是：一、晴天锦绣；二、紫陌芳菲；三、鸣鸟穿林；四、香尘拂袂；五、羌管落梅；六、金铃护月；七、游人鼓吹；八、鸥浴晴波；九、燕语雕梁；十、秋千院落。从这些标题大体可以看出其表现的层次：从色彩缤纷的春天景物中，展现出游春的男男女女。人群中鼓乐喧天，掀起欢乐的高潮，鸥飞燕语，处处洋溢着春天的欢乐。其内容是如此具体，只有借助于唱词才便于表现，因此这一作品也像是采自民间演唱。

上述两体都只有孤本传世，明代已成绝响，只能根据乐谱推断。而十五段体的《阳春》则为明、清两代流传的主要形式，有更充分的根据来说明它与歌词的关系。

现存最早的《阳春》歌词见于1539年的《风宣玄品》，其分段标题分别是：一、气转鸿钧；二、阳回大地；三、三阳开泰；四、万卉敷荣；五、江山秀丽；六、天地中和；七、莺歌燕语；八、日暖风和；九、花柳争妍；十、锦城春霭；十一、帝里风光；十二、春风舞雩；十三、青黄促驾；十四、绿战红酣；十五、留连芳草。其层次安排有可取之处：先从宇宙的变化着眼，逐渐展开春景描绘，此后隐约出现人物活动，并结束于惜春。但缺点是词意重复，缺乏发展变化。不过这种含混的内容却便于后世用来改填新词，《阳春》的另一种歌词正是这样产生的。它初见于1585年的《重修真传琴谱》，以后又陆续刊传于1609年的杨抡《太古遗音》及1618年的《理性元雅》。这三种不同版本中的歌词基本相同，只是在细节上有一些变化。三者基本相同，说明这一歌词已经发展定型，得到人们的认可。三者又有细节变化，说明它并非停留在纸面上，而是在流传中受到演唱者的陆续加工，具有一定活力。《重修真传琴谱》在解题中还指出："予偶得之，若获拱璧。遂尽传其音词，公之天下后世。"表现出编者对这首作品由衷的喜爱，并说明它来自民间，并非编者所首创。

值得注意的是本作品还有另外一个名称，即《龙门桃浪引》。这一个别致的曲名曾多次出现在早期传本之中，包括1546年的《梧冈琴谱》、1552

年的《太音传习》和1561年的《琴谱正传》。这几种版本都早于前面提到的《重修真传》等琴谱，有可能是这一作品的原始命名。这一命名给我们提供了它和演唱关系的另一条线索。歌词中有这样的句子："古洛城东，今年花好，胜去岁花红。"(《重修真传琴谱》本第十一段)似乎与这一命题有所呼应。"龙门"在洛阳郊外，"桃浪"应是春日桃花。如果这个《龙门桃浪引》即《阳春》的前身，作品源于歌曲就多了一个根据。总之，亦歌亦曲，扑朔迷离，难解难分。

三 取优汰劣，去俗求雅

《阳春》从早期的八段、十段到后来的十五段，这是形式结构方面的由简趋繁。而内容方面则体现为取优汰劣，去俗求雅。歌词中这种变化尤为明显，试将《风宣玄品》(简称《玄》)与《重修真传琴谱》(简称《真》)扼要比较如下：

序引部分的第三段，《玄》词是"一阳来复，复益三阳，乾坤交泰"，云来雾去有如讲经谈玄。《真》词在这一段写的是："三阳渐开泰运，春立春分。隔花鸟唤人，秋千院深。"形象生动，春意盎然。

高潮部分的第十一段，《玄》词是陈词滥调，一派官腔："臣贤主圣，社稷安宁也，福寿无疆。"而《真》词则情真意切，披露心曲："遥思想那明年此日呵，花又红，玉人儿尤恐难逢。"

在终曲的第十五段，《玄》词絮絮说教，空洞重复："莫沉吟，眠芳草，幕天席地乐天真。留连芳草，休错过，一刻千金。"而《真》词则委婉含蓄，回味无穷："莺谩语，蝶慵飞，不违时，苦留不住，吩咐他，明年早到南枝。"

通过比较，可以看出优胜劣汰，势所必然。然而取胜的歌词也不曾风光多久，不过半个世纪的光景，便淹没在无词的《阳春》之中，长期销声匿迹。直至三百年后，才在《沙堰琴编》中出现了它的缩写改编本，文字虽然更加精练典雅，已经只是书面的观赏品了。

《阳春》本来是在歌词的基础上形成并发展起来的，何以又断然舍弃了歌词呢？在这里，曲高和寡的传统寓意显然在发挥作用。《阳春白雪》追求那种高雅效果，而歌词中的花、鸟、玉人却不曾脱俗。高人雅士弹琴自娱，无需唱给谁听，也更愿任兴之所至，不甘心受文辞的约束，追求忘我的境界，所谓"阳春白雪回太古，神游八极烟云重。敛容撒手正襟坐，已

忘尔尔渠和浓”(《重修真传琴谱·遇仙吟》)。

有歌词的琴曲是随着商贸经济的发展，适应市井社会发展起来的。它虽然比较接近民间生活，却侵犯了士大夫的世袭领地。终因根基不厚，水平有限，受到琴坛权威人士的不断批判和攻击，败下阵来。批判者认为：“世之庸夫俚耳者，罔闻其旨，不谐诸心，视与众乐等，甚至求音于文……琴之道于是荒矣！”(陈经《〈梧冈琴谱〉序》)强调琴音旨在谐诸心，求音于文则本末倒置，违背了琴道。批判者还说：“吾独怪近世一二俗工……取古曲随一声当一字，当成俚语，而谓能文。噫！古乐然乎哉?”(严澂《〈琴川汇谱〉序》)认为这些世俗俚语亵渎了古乐传统。他们责骂填词者是“庸夫”、“俗工”，总之是不能登大雅之堂的世俗小人，为维护琴道，对他们痛加批判。于是填词从此敛迹，虞山派的清、微、淡、远大行其道，“一时琴道大振”。严澂的“几回拈得《阳春》调，月满西楼下指迟”，成为欣赏琴曲的典范。为追求曲高和寡的崇高地位，《阳春》其曲，日益远离世俗，扶摇直上。

在这个黜俗趋雅的过程中，即使没有宋玉这个故事，《阳春》仍然会走上这条“曲高和寡”的道路。这是琴曲发展过程中总的趋势，并不是某个人所能左右的。

总的看来，琴曲《阳春》与歌曲《阳春白雪》虽无直接关系，却也是在民间演唱中成长起来的，此后为追求高雅效果，形成了独奏曲。

一评：“琴瑟友之”说明了什么?
——琴的童年

《诗经》中的“琴瑟友之”说明了什么呢？它说明琴与瑟总是形影不离，很难发现琴的独奏。它不仅与瑟相伴，还常与其他相伴，“搏拊琴瑟以咏”(《尚书》)就是与歌声相伴的例子。

为什么很少独奏？因为当时的琴还不健全，还不成熟。从出土文物可

以看出，当时的琴远不是今天的样子：弦数尚不确定，也没有琴徽。琴徽非常重要，它是根据弦长振动的整数比，标出十三个泛音的位置。缺少它就很难找到泛音，按音也失去了依据。没有泛音和按音，琴曲就十分单调了，琴人常批评的“筝琶之音”就很难避免了。

为避免单调，只能在节奏变化上多想花样，比如：长锁、打圆、掐撮三声、间勾、历劈剔等套头指法，在早期作品中屡见不鲜，大量应用，从而构成“声多韵少”的曲风。这也是鉴别琴曲时代特征的可靠依据。

可以看出，琴的童年时代无论在演奏方式、乐曲构成，还是乐曲风格上，都显示了稚嫩的特色。



第二章　两汉



金·宫素然《明妃出塞图》(局部)

公元前221年，秦始皇结束了列国纷争的局面，在我国辽阔的土地上，首次建立起统一的封建帝国。接着，汉代继承了秦代的制度，继续为巩固中央集权而努力。汉高祖刘邦为此转战南北，在征途中路过故乡沛地，见到了昔日的乡亲父老。这时，他得意地创作了著名的《大风歌》。歌中唱道："大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方?"这首歌运用当地的楚声，唱出了叱咤风云的战斗风格，唱出了对统一大业的关切。当时，由刘邦"击筑自歌"来领唱，有一百二十人跟着唱和。以后这首歌被列入宫廷音乐，并编为琴歌。武帝时，汉代处于鼎盛时期，他扩大了乐府的编制，派人到各地采集民歌，其范围遍及黄河、长江两大流域。《汉书·艺文志》中写道："自孝武立乐府而采歌谣。于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗、知薄厚云。"统治阶级通过民歌了解下情，主观上是为了巩固其统治地位，但客观上对集中和推广民间音乐起到了积极作用。所收集的不少民歌，作为相和歌曲，丰富了琴曲曲目。

第一节　琴人

司马相如(公元前179—前118)　字长卿，蜀郡成都人，以辞赋见称，是为汉武帝的乐府作歌的著名作者。早年他"家徒四壁"，比较贫困。有一次在富豪卓王孙家作客，即席弹奏琴曲，引起卓王孙的女儿文君的爱慕。卓文君不顾父亲的反对，毅然和司马相如私奔(《史记·司马相如传》)。琴界根据这段故事，创作了《文君曲》、《凤求凰》等作品，来颂扬他们的爱情。传说司马相如富贵之后，又打算"聘茂陵女为妾"。卓文君非常气愤，唱琴曲《白头吟》表示决绝和抗议，打消了司马相如娶妾的念头(《西京杂记》)。这些爱情歌曲和传说多出现在中古社会初期，随着儒家思想控制的加强，这类题材在琴曲中就较少见到了。

司马相如因为弹琴博得卓文君的爱情，说明他的琴声是很有魅力的。陈皇后被汉武帝冷落之后，独处长门宫，求司马相如作《长门赋》来感动汉武帝。后人运用这一题材创作了琴曲《长门怨》。在他的《美人赋》中，还提



司马相如“凤求凰”
（陈老莲《博古叶子》）

到《幽兰》、《白雪》这些琴曲。在《长门赋》中，更进一步描绘了古琴演奏时的具体情况：“援雅琴以变调兮，奏愁思之不可长；案流徵以却转兮，声幼妙而复扬。贯历览其中操兮，意慷慨而自卬。”运用左手的“案”（按）指和右手“却转”的指法，奏出乐音“流徵”，音乐由弱变强，从“奏愁思”到“意慷慨”，情绪逐步发展变化。司马相如是汉代最早对琴界产生影响的文人之一，他所用的“绿绮”琴也因此而出名。

师中、赵定、龙德　他们是西汉中叶宫廷中的鼓琴待诏。统治者征集民歌，同时也从各地选拔一些民间的优秀艺人。这些人来自民间，和民众有着广泛的联系，他们的演奏在民众中有深远的影响。师中是汉武帝时期东海下邳（今江苏宿迁）地方的知名琴手。在他的影响下，当地有不少人喜好弹琴，一百多年以后，刘向还在他的《别录》中写道：“至今邳俗犹多好琴。”赵定是渤海人，龙德是梁国人。汉宣帝年间，皇帝“欲兴协律之事”，由丞相把他们从民间选拔出来，待诏于宫廷。据记载，赵定这人不大爱讲

话，是个很安静的人，可是奏起琴来，却能使听众“多为之涕泣”(《后汉书·刘昆传》注)。听琴而被感动得“涕泣”，可见演奏者水平之高，同时也说明听者有相应的鉴赏能力。师中、赵定和龙德都有著述和音乐作品，以师中为最早，而以龙德的最多。《汉书·艺文志》中写道：“师氏七篇，赵氏十篇，龙氏九十九篇。”没有记载篇名，但由于刘向说过“雅琴之事皆出龙德《诸琴杂事》中”，才知道龙氏著作中有《诸琴杂事》这样一个名称。这个《诸琴杂事》很可能是集大成的巨著，可惜原书早已不存，连转述的片断也难以见到了。

刘向(公元前79—前8)　字子政，他在元帝、成帝时代，多次上书弹劾宦官、外戚，被两度下狱。他又是一个博览群书的学者。从汉武帝发动民间献书，到成帝时“百年之间，书集如山”。刘向负责校书二十多年，对琴也颇多论述。明代《琴书大全》中载有他的《琴说》：“凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授。”前三条讲琴的作用：第一是思想内容，第二是艺术感染力，第三是移风易俗的社会效果。后四条讲创作过程：首先以“妙心”体察客观情状，其次创造声调加以反映，接着对它加工润色，最后通过完善的演奏表达出来。这七例扼要地概括出琴曲的演奏目的和创作方法。由于没有释文，对上述原文，在理解上还可以进一步探讨。总之，对于产生于两千年前的琴论，我们是应该重视的。

王政君、赵飞燕　她俩是汉代会弹琴的皇后。王政君(公元前71—前13)是汉元帝的皇后。她的父亲王禁为实现女儿“当大贵”的预言，从小就教她“学鼓琴”，使之满足成为贵族的条件，十八岁把她献入宫廷，后来果然当上了皇后。她是王莽的姑母，历经四代皇帝，直至王莽篡位，对政局颇有影响(《汉书·元后传》)。赵飞燕是汉成帝(公元前32—前7)的皇后，出身“微贱”，原是乐工的女儿，因长于歌舞，被皇帝看中。她善奏《归风送远之操》。她和皇帝还宠幸一个十五岁名为庆安世的侍郎，此人善奏《双凤离鸾之曲》，这一记载见于《西京杂记》。该书还载有齐人刘道强演奏《单鹄寡凫之曲》，很能感动人。这三首琴曲属于同一类型，看来都是表现爱情或离别的主题而具有一定艺术水平。

元帝和成帝处于西汉末期，王朝已走向衰退，各种矛盾进一步激化。统治者废弃了“王霸杂用”的治国之道，专用“纯儒”。在音乐方面则宣扬所谓“先王雅乐”，排斥民间的“郑卫之声”，汉哀帝还对乐府大加砍削。在这种形势下，民间音乐固然受到了打击，统治阶层中主张“新乐”的人也同样受到了打击。音乐家桓谭就是首当其冲的一个。

桓谭(约公元前23—公元56)　他父亲是成帝时的太乐令，他从小就受到音乐教育，自己也做过掌乐大夫，对音乐有着浓厚的兴趣，曾说：“我志乐听音终日而心不足。”一天到晚听音乐还嫌不足，可见其对音乐之酷爱。他对音乐是内行，因而对于那些徒具形式的“雅乐”很不满意，主张在音乐中有新的创造，公开承认“余颇离雅操而更为新弄”(《新论》)。这在当时的保守势力看来，显然是大逆不道的行为。特别是他的演奏竟然取得了光武帝的欣赏，这就更加激起了他们的不满和攻击。大司空宋弘凭着他的权势，把桓谭叫到自己的官邸，也不请他坐下，就板起面孔严加训斥：“让你做官是‘辅国家以道德’，而你却‘数进郑声以乱雅颂’，这还了得！你是否想要受惩办?”受到了这样的高压和威胁，桓谭的处境非常困难。光武帝再一次请他弹琴时，他显得很不自然，连光武帝也感到他颇失常态。于是宋弘乘机大讲了一通雅颂之道，并取消了桓谭在宫中“给事中”的官职(《艺文类聚》引《东观汉记》)。桓谭因反对皇帝所热衷的谶纬神学，被加上“非圣无法”的罪名，贬官流放，死于途中。

桓谭著有《新论》一书，针对儒家的天命观进行了批驳。其中有《琴道篇》，是专门写琴的。原书已不存，从后人辑录的部分材料看来，《琴道篇》包括有琴论、琴史和琴曲介绍几个方面。据《后汉书》说，桓谭的《琴道篇》没有写完，是后来肃宗命班固续成的。从现存的材料来看，很多地方反映了儒家的音乐思想，和历史记载中桓谭的观点颇有抵触，特别是在琴论方面，基本上是复述《乐记》中的有关言论，如说：琴可以通万物，可以禁止邪心，因而它是“八音”之首等等。文中有“大声不振华而流漫，细声不湮灭而不闻”两句，意思是说琴声强弱都不要过分，由于颇有道理，常为人所引用。琴史方面介绍了师旷、雍门周等琴人的传说和事迹。在探讨琴的首创者是神农还是伏羲时，认为“诸家所说，莫能详定”。在介绍“文

王、武王各加一弦，以为少宫、少商”的说法时，指出“说有不同”，即对于上述问题的论述和介绍，采取了客观的态度。

值得注意的是，《琴道篇》中的琴曲介绍一共讲了七首作品：《尧畅》、《舜操》、《禹操》、《文王操》、《微子操》、《箕子操》、《伯夷操》。从题目看，很清楚，都是以周代以前的人物为题材的。为什么没有晚近一些的题材？很可能和崇尚“先王雅乐”思想的班固续成有关。这些琴曲曲目仍可见于后代的著作中，如《箕子操》可见于《琴操》，《微子操》又见于嵇康《琴赋》等等。在《琴道篇》中，每首作品除介绍其主题思想之外，还分别指出了它们在音乐上的特点。如《文王操》中表现纣王无道，“其声纷以扰，骇角震商”。又如《禹操》中，赞扬禹治洪水，“其声清以溢，潺潺志在深河”。为表现正、反两种不同的人物，琴曲于是采用了不同的表现手法，一个是“纷以扰”，一个是“清以溢”。在《微子操》中表现微子的心情是“伤殷将亡，终不奈何，见鸿鹄高飞”，“操似鸿雁之声”，鸿鹄与微子，本来并没有什么必然的联系，这里是借用鸿鹄的远走高飞，来象征微子的离开殷纣，“鸿雁之声”是微子心情的写照，借雁声来抒发作者的感情。这和《禹操》中借助于“潺潺”的流水抒情一样。后世琴曲中有许多雁声、流水声的描写，这种借景抒情的音乐表现手法，不能不说是有着极为悠久的渊源。

到了东汉末年，各地起义迭起，王朝内部矛盾更趋尖锐，而著名琴家蔡邕，就是生活在这样的政治环境中。

蔡邕（公元132—192） 字伯喈，陈留圉（今河南杞县）人，年轻时就以善弹琴而知名。朝中权贵向桓帝推荐他出来做官，并通过陈留太守把他调赴京都洛阳。但蔡邕不满宦官专权，从家乡出发，走到半路就称病返回故乡。回来时，写了一首《述行赋》，通过沿途所见，讽刺当局的荒淫奢侈。通过对“人徒冻饿，不得其命者甚众”的凄凉景象的描写，表达他“心愤此事”的感情。以后，他虽做了中郎、议郎一类官，也因为弹劾宦官权贵，被流放到朔方。遇赦归来时，又对当地宦官势力五原太守很不客气，因而再度受到迫害。从此他“亡命江海，远迹吴会”，流亡避祸达十二年之久，在此期间，创作了著名琴曲《蔡氏五弄》。



蔡邕像

《蔡氏五弄》包括五首作品，即《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》。据说这五首琴曲是他去山中访问鬼谷先生后，用了三年时间写成的。这五首作品在当时就受到人们的重视，历经各代，一直到唐代都享有盛名。嵇康在《琴赋》中，将其列为当时流行的“谣俗”作品一类。隋代的《琴历》、唐代的文字谱《幽兰》卷子中，都列有这五首曲目。诗人李白、李贺、王维等都曾借这些题目作诗。宋人朱长文说：“伯喈所以寓其哀思者，盖在此五曲，特假物以名之耳。”认为是借写景来寄托他的哀思，这是很有道理的。现存明代琴谱中的《蔡氏五弄》并非当时原作，其歌词都是出自《乐府诗集》，曲调也平庸，是后人的拟作，没有什么研究价值。

《神奇秘谱》中有《秋月照茅亭》和《山中思友人》两首琴曲，据解题说是蔡邕的作品，但也另有左思所作的说法。这两曲风格相似，均谱式古老，结构短小精悍，风格恬静隽永，显然是出于同一作者。

蔡邕所写的《琴赋》颇有史料价值，特别其中这样一段：

> 仲尼思归，鹿鸣三章。梁甫悲吟，周公越裳。青雀西飞，别鹤东翔。饮马长城，楚曲明光。楚姬遗叹，鸡鸣高桑。走兽率舞，飞鸟下翔。感激弦歌，一低一昂。

除最后四句是形容歌声的艺术感染力之外，前十句中，每句都提到一首琴歌的名字，其中大多是汉代流行的民间歌曲，不少是知名的相和歌曲。这些曲目，有力地证实了琴歌和民歌的密切联系；同时也反映出蔡邕这样一个有名的琴家之所以具有影响，是由于他曾经广泛吸取了民间音乐的丰富

营养。

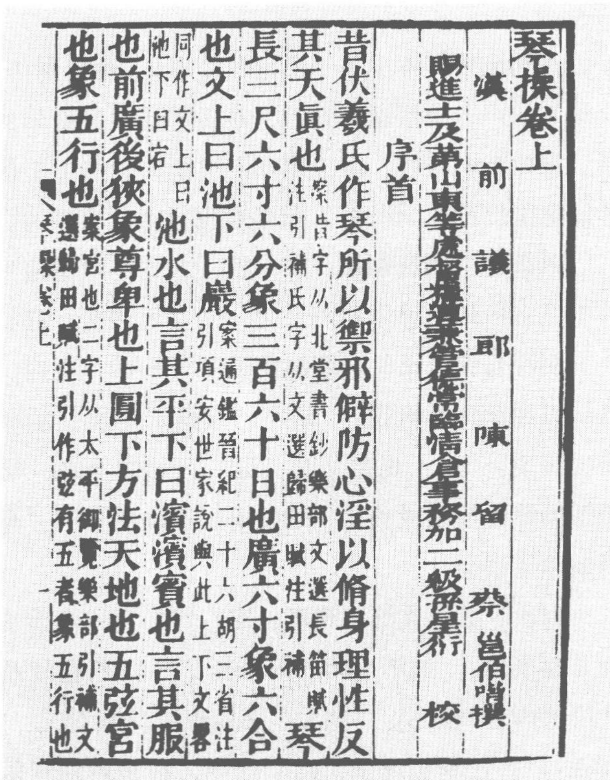
民间流传有不少关于蔡邕的故事。《蔡邕别传》中说：吴人烧饭时，木材爆裂的声音被蔡邕听到后，立即辨认出是做琴的良材。用它来造成琴以后，果然音响极好。由于尾部已被炊火烧焦，于是有“焦尾”琴之称。至今琴的尾部仍称作“焦尾”，就是根据这个故事来的。

蔡邕的乐感特别强。有一次，老友吴明请他到家里作客，当他走到门外听见室内传出弹琴的声音时，便立足谛听。起初，琴声轻快流畅，后来转为阴沉且伴有杀气，蔡邕便欲不告而归。这时，主人正好迎将上来，问他何以如此？蔡邕说：“琴声已泄露了杀机，幸亏我及时辨出。”吴明的弟弟大笑说：“刚才我弹琴时，见一只螳螂捕蝉，唯恐螳螂失去猎物，心中想帮助螳螂捕杀成功，于是发出了这样的琴声。”蔡邕听了也大笑起来，顿时解除了误会。

有次，蔡邕在灯下弹琴，突然“啪”的一声琴弦断了，隔壁房中六岁的女儿蔡琰说：“该不是第二根弦断了吧？”蔡邕故意又弄断了另一根弦，女儿根据声音判断说：“这次是第四根弦。”蔡邕说：“你是偶然猜中的吧？”蔡琰说：“古代季札观乐，师旷吹律，都是辨别音乐的先例，我为何不能？”蔡邕于是用心培养她，后来蔡琰成为一位著名的七弦琴演奏家。

蔡邕的影响是很大的，汉魏之际，在他的故乡陈留，就先后出现了阮瑀、阮籍、阮咸等以琴见称的名士。做过吴国丞相的顾雍，也是蔡邕旅居吴地时的得意门生。

有一部重要的琴学文献，名为《琴操》，据传也是蔡邕所撰。它是现存介绍早期琴曲作品最为丰富而详尽的专著。原书已佚，经后人辑录成书。包括有：诗歌五首、九引、十二操和河间杂歌二十多首。书中对每首作品的有关故事内容都做了介绍，这些故事带有浓厚的民间传奇的色彩，往往和史书有很大的出入，所以《乐府解题》说：“《琴操》纪事好与本传相违。”其实，不拘泥于史实，根据人们的愿望加工创造，正是民间创作的特点之一，因而此书确是汇集自民间传说。全书辑的五十多首作品，绝大多数都是先秦的题材，只有两三首是西汉题材，因此成书的时间应不迟于汉代。同时，书中作品大多附有歌辞，或释之为“歌”，这也是早期作品的特点。



琴操卷上

漢 前 議 郎 陳 留 蔡 邕 伯喈 撰

賜進士及第山東等處督糧道兼管德州倉事務加二級孫星衍 校

序首

昔伏羲氏作琴所以禦邪僻防心淫以脩身理性反其天眞也（案昔字從北堂書鈔樂部文選長笛賦注引補氏字從文選歸田賦注引補）琴長三尺六寸六分象三百六十日也廣六寸象六合也文上曰池下曰巖（案通鑑晉紀二十六胡三省注引項安世家說與此上下文略同作文上曰池下曰宕）池水也言其平下曰濱濱賓也言其服也前廣後狹象尊卑也上圓下方法天地也五弦宮也象五行也（案宮也二字從太平御覽樂部引補文選歸田賦注引作弦有五者象五行也）

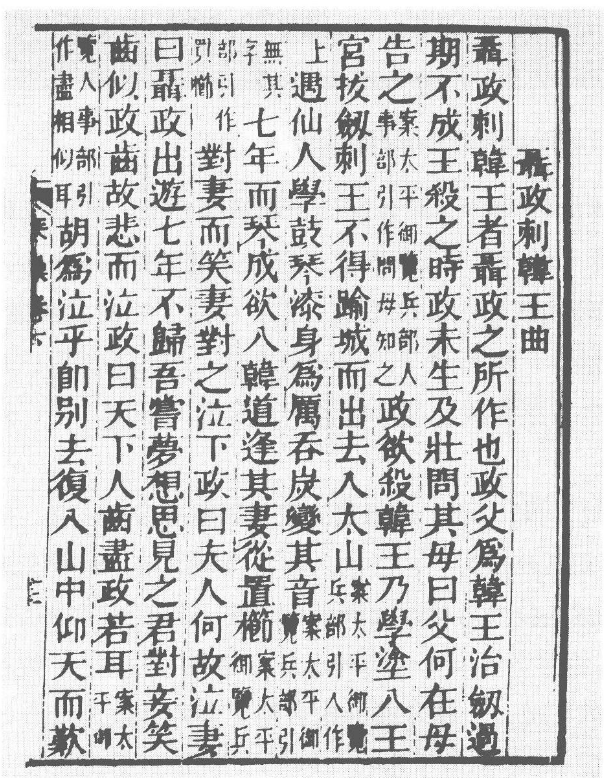
《琴操》书影

关于这本书的作者是谁，意见分歧。主要是因为《汉书·艺文志》中未曾将《琴操》列入，而《隋书·经籍志》、《新唐书·艺文志》中记载是晋代孔衍所撰。当然史书记载，也并非绝对可信而无谬误之处。六朝人刘昭注《后汉书》，唐人李善注《文选》时，都曾明确肯定《琴操》为蔡邕所撰。清代人马瑞辰认为它是蔡邕的《叙乐》中的一部分，而孔衍只不过是传述者。从该书主要采用大量汉代以前的题材看来，说是和当时琴界具有广泛联系的蔡邕所撰，比较可信。

第二节　琴曲

汉代琴曲作品数量比前代有显著增加，内容更丰富，题材也更广泛。从现有记载中的曲目来看，它们各有特点。像《幽兰》、《白雪》和《蔡氏五弄》，以景物为描写对象，含蓄地抒发情感，较适合文人口味；桓谭《新论·琴道篇》中七首作品，以古代人物为描写对象，通过人物介绍了历史知识，同时起到了借古喻今的作用；扬雄在《琴清英》中的两首作品，富于浪漫主义色彩，更像是出于民间传说；蔡邕《琴赋》中的十首作品，更接近于民间歌曲；《琴操》中的五十首琴曲兼有上述特点，而以人物故事为主。所有这些，使得汉代琴坛色彩斑斓。

现就其题材内容、创作方法、演奏形式等方面分别介绍如下：


聶政刺韓王曲

聶政刺韓王者聶政之所作也政父爲韓王治劍過期不成王殺之時政未生及壯問其母曰父何在母告之（案太平御覽兵部人事部引作問母知之）政欲殺韓王乃學塗入王宮拔劍刺王不得踰城而出去入太山（案太平御覽兵部引人作）上遇仙人學鼓琴漆身爲厲吞炭變其音（案太平御覽兵部引無其字）七年而琴成欲入韓道逢其妻從置櫛（案太平御覽兵部引作買櫛）對妻而笑妻對之泣下政曰夫人何故泣妻曰聶政出遊七年不歸吾嘗夢想思見之君對妾笑齒似政齒故悲而泣政曰天下人齒盡政若耳（案太平御覽人事部引作盡相似耳）胡爲泣乎即別去復入山中仰天而歎

《琴操》中的《聂政刺韩王曲》(节选)

从题材内容的主流来看，均反映了民众的思想和感情。特别是有的作品直接针对残暴的统治者，发出了不平之声，这就更加值得珍视。这里举《饮马长城窟》和《聂政刺韩王曲》为例。



聂政刺韩王（汉武梁祠画像石拓片）

《饮马长城窟》见于蔡邕《琴赋》。原为汉代相和歌瑟调曲，到南北朝时，王僧虔在《技录》中说："《饮马行》今不歌。"它的主题被认为是"秦人苦长城之役"。《乐府诗集》的解题中为说明这一点，引录了当时的民歌："生男慎勿举，生女哺用脯。不见长城下，尸骸相支柱。"琴曲《饮马长城窟》有可能是从当时的民歌发展而成。这一题材常为后代人沿用，一直到唐代以后。

《聂政刺韩王曲》见于《琴操》。讲一个造剑工匠无辜地被韩王杀害，他的儿子聂政决心报仇。起初聂政作为泥瓦匠混入韩宫谋刺失败，接着又逃入深山刻苦学琴十年，练成绝技以后化装回到韩国，终于利用弹琴的机会刺死韩王，实现了他多年的愿望。他自己为此也壮烈牺牲。《史记·刺客列传》中本有聂政刺韩相的记载，但是琴曲的作者把史书中聂政为贵族收买的情节改造为誓死反抗。现存著名琴曲《广陵散》，就是根据此曲发展

而成。

《别鹤操》，《琴操》中有所介绍：商陵牧子婚后五年还没有生儿子，于是他的父兄打算为他改娶。妻子知道之后非常难过，半夜里悲痛地哭泣，牧子也深受感动，他一边弹琴，一边唱道："痛恩爱之永离，叹别鹤以抒情。"最后，夫妻间忠贞的爱情终于战胜了传统的势力。元稹的《听妻弹〈别鹤操〉》和白居易的《雨中听琴者弹〈别鹤操〉》中，都写出了他们听弹此曲的深刻感受，表达了对牧子夫妇的同情。此曲在唐代很流行，但原作已经失传，现存明代琴谱中同名作品并非原作，它的歌辞用了韩愈的诗。韩诗和元、白诗相反，它强调"生子"的"大义"，完全颠倒了原作的主题思想。

另外像卞和献玉遭刑、楚明光被谗蒙冤等内容的作品，具有同情受害者、揭露统治者昏庸无道的意义；还有思革士不忘患难旧交、王昭君远嫁单于等题材的作品，则歌颂了他们的人品。这些都体现出民众的好尚和志趣，意义深远。从现存的有关资料可以窥见，两汉时期不少作品倾向于采用现实主义的创作方法，能够从实质上反映出当时的时代精神，如《大风歌》表现了刘邦在开国期间，统一全国的伟大抱负；《霍将军歌》表现出刘彻当政时期，四海升平的兴旺景象。一些以历史为题材的作品，有的歌颂杰出人物，如赞扬禹治理洪水的《禹操》等；有的批判无道君主，如《文王操》、《微子操》中对殷纣的揭露。对普及历史知识，正确评价历史人物，都具有现实意义。还有以孔丘为题材的一些作品，出于对他的同情和敬仰，如实地反映出孔丘壮志不展、遭遇困厄的处境。如孔丘看到季桓子篡夺了鲁国政权，就像鲁国天地被龟山遮蔽了一样，感到自己的理想破灭了，于是有《龟山操》；孔丘打算投奔卫国，又发现那里的政治形势同样对他不利，不得不中途返回，于是有《将归操》；自叹生不逢时，郁郁不得志，把自己比作幽谷中的兰花，于是有《猗兰操》；甚至见到一只被猎人打伤的麒麟，也联想到自己的命运，又有《获麟操》，如此等等。今天看来，这些作品既是给孔丘的颂歌，也是对其命运的挽歌。

有些作品带有浓郁的浪漫主义色彩，其中以《琴清英》中介绍的两首较为突出。一首是《雉朝飞》，故事说卫女殉情而死，她的保姆哀伤地弹奏着她生前常抚的琴，忽然坟墓裂开，飞出两只美丽的雉鸟，双双而去，象征

着坚贞的爱情。另一首是《子安之操》，讲尹伯奇因继母的虐待，投河而死，被仙人救起后“扬声悲歌”。河中的船夫们学唱了这首动人的歌曲，歌声被生父尹吉甫听到，辨认出是自己儿子的心声，于是奏唱了《子安之操》，来抚慰亡灵。像这样富于想象力的夸张手法，在其他作品中也不少见，如《聂政刺韩王曲》中说聂政化装报仇，连自己的牙齿都不惜打掉，学琴成功之后“鼓琴阙下，观者成行，马牛止听”等等。这些细节服从于主题思想，启发想象，使人们对作品的主题思想有更加深刻的领会。

从演奏方式来看，汉代琴曲作品往往具有两个特点值得注意：一是具有故事性，一是与歌唱相结合。

先谈第一点，将主题思想贯串于情节故事之中。两汉琴曲中，不论是历史故事还是民间传说，都有着一定的人物和情节，有些情节还比较复杂、曲折、生动。这样复杂、曲折的故事情节，单靠音乐是很难表现的。有些带有歌辞的琴曲，歌辞也往往是限于抒情，并没有介绍有关故事情节。那么，这些故事又是怎样传达给听众的呢？据推测，很可能是通过口头的解说。桓谭《新论·琴道篇》中所讲雍门周为孟尝君弹琴的故事，就是采用了解说的方式。扬雄《琴清英》中，讲了孙息为晋王鼓琴的故事，也是采用这种方式。雍门周和孙息都是先讲述一段与演奏有关的话，把听者引入特定的意境，然后才慢慢弹奏起来。这种方式和后世的曲艺、说唱可能有其类似之处。在这种形式中，讲故事和奏音乐相互补充，一个以情节见长，一个以抒情取胜。这在音乐表现手段高度发展之前，或听众还不习惯于欣赏纯器乐演奏的阶段，可能是很必要的。明代曲谱中有一首《听琴赋》，在琴歌中加有说白，有可能是体现了这一传统。

再谈第二点，弹琴与歌唱相结合。汉代作品多有歌辞，可见是一边弹琴一边唱歌的方式。这种演唱方式和当时的相和歌曲非常接近。据《晋书·乐志》讲，相和歌是“汉世街陌讴谣”，即当时的民间歌曲。“相和”的意思，包括歌声和乐器的配合，以及乐器之间互相配合。当时的演唱方式是“丝竹更相和，执节者歌”（《宋书·乐志》）。歌唱者“执节”——打着拍子，对于乐器演奏有着严格的节奏要求，这样丝竹乐器之间才有可能谐和。当时的丝弦乐器包括：琴、瑟、筝、琵琶；竹乐器包括笙、笛（见《古

今乐录》)。琴在相和歌曲中的广泛运用，必然会对它的演奏提出相应的要求，同时会大大丰富琴的曲目。蔡邕《琴赋》中说“感激弦歌，一低一昂”；嵇康《琴赋》中也有“拊弦安歌”、“更唱迭奏”的描写，看来就是指这种演奏方式。从已知曲目来看，不仅蔡赋中的《梁甫吟》、《楚妃叹》、《饮马长城窟》、《鸡鸣》都是相和歌，蔡赋之外的《白头吟》、《箜篌引》、《太山吟》等也是相和歌。特别是和相和歌有过密切联系的著名琴曲《广陵散》、《昭君怨》、《大胡笳》、《小胡笳》至今仍有古谱传世，它们虽已发展为器乐独奏曲，但一定会保留有汉代相和歌曲的某些特征。对于这些琴曲的研究，将会有助于探索两千年前汉代音乐的面貌。

可以看出，秦汉以来，在天下大一统，封建社会空前发展的新形势下，琴曲艺术也有了相应的进展。和过去相比，主要有如下几点：一是先秦琴师多为传说中的人物，有的还是兼职鼓琴；而汉代的“鼓琴待诏”多来自民间，而且更专业化，大都有自己的著述问世，如龙德的《诸琴杂事》等。二是先秦的文人弹琴主要为维持士大夫的身分，或借以求官；而两汉的文人琴家，则更多是出于本人对音乐的爱好。两汉的琴人广泛吸取前人的积累，写出有关琴学的专著，包括刘向的《琴说》、扬雄的《琴清英》、桓谭的《琴道》、蔡邕的《琴操》等。三是根据两汉的琴学著作，可以看出：汉代继承并发展了先秦的传统，作品数量更多，内容更丰富，形式也更多样。从这些著作中也可以看到，相和歌曲的兴起对琴曲的发展起了不容忽视的作用。

〔附录五〕 弦歌与琴歌

弦歌盛行于先秦时期，故当时有“《诗》三百篇，孔子皆弦歌之”(《史记》)的情况。我们今天所熟悉的琴歌如《阳关三叠》、《胡笳十八拍》等，则是唐宋以来的产物。弦歌与琴歌虽有联系，更有区别。弦歌经过发展与变革，才产生了琴歌。其变革主要表现在如下几个方面。

一　琴与瑟由合奏而分道扬镳

琴与瑟在古代总是同时弹奏，两者不即不离，如影随形，构成弦歌中

的主要乐器。瑟的体形大，由弦柱来控制音高。琴则较小，不用弦柱，而以按指取音。琴与瑟在音域与音色上都有区别，正因有此区别，两种乐器同时弹奏既和谐动听又丰富饱满，有如两个要好的朋友，又如夫妻关系那样协调。《诗经》中所说“如鼓瑟琴”、“琴瑟友之”、“琴瑟在御，莫不静好”等等，便是对琴瑟合奏的赞美，反映了当时弹奏的实际情况。在出土的战国初期的文物中也验证了这种情况，随县曾侯乙墓中的琴与瑟就是安放在同一墓穴中，从而有别于另一墓穴中的钟与磬。直至魏晋南北朝时期，人们吟诵诗句，还常常需要琴与瑟的帮助，认为有了它们才更有韵味，更富于音乐性。为此，挚虞在《答伏仲武诗》中说：“孰不歌咏，被之瑟琴？”陆云在《答兄平原诗》中也说：“咏彼清声，被之瑟琴。”千百年来，人们一直把恩爱夫妻比喻为琴瑟合好，实际上琴与瑟却不曾“白头偕老”，它们到头来还是分道扬镳了。瑟由于墨守成规不思进取，渐渐被筝所代替，结束了自己的艺术生命，沦为庙堂礼仪中的陈设品。琴则不然，它不甘心永远为歌声的附庸，开辟了独奏艺术的发展道路，从而生生不息，直至今日。

二　弹与唱由相和而各奔前程

弦歌中的琴瑟总是与歌声相和而存在。所以人们在当时谈到琴时，往往要提到弦歌，如蔡邕《琴赋》：“感激弦歌，一低一昂”，嵇康《琴赋》：“何弦歌之绸缪？”文献中如此，在文物中也是如此。如四川出土的汉代陶俑，不仅双手抚琴作弹奏状，又神采飞扬地张口作歌唱状。这种弹与唱相结合的情况同时也反映在当时的作品之中，如扬雄《琴清英》中的《子安之歌》，蔡邕《琴操》中的歌诗、河间杂歌等都是有歌唱的。由于歌声在作品中非常普遍，对于偶尔出现的无歌的纯器乐曲，必得在名称上加以“但曲”的称呼。张永《元嘉正声技录》中的七首但曲，包括《广陵散》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》等便是仅见的例子。即使这七首但曲，也颇有材料说明它们源于相和歌曲。或许传说中伯牙为子期所奏的《高山流水》才是属于纯器乐作品，它们的数量不多，却是琴曲的发展方向。摆脱了歌词的约束，音乐可以在广阔的天地中挥洒自如，大显身手，创作出辉煌璀璨的独奏曲。隋唐以来，有许多琴曲如《幽兰》、《阳春》、《白雪》、《雉朝飞》、《乌



汉弦歌俑(四川绵阳汉墓出土)



汉抚琴俑(四川绵阳汉墓出土)

夜啼》、《昭君怨》等都是从歌曲形式中解放出来，发展为富于艺术感染力的独奏曲的，其音乐魅力至今仍使众多知音倾倒，而原来的歌词却都成了只供阅读的文学作品。

三　说与唱的联系趋于解体

弦歌与讲话的关系非常密切，在运用时两者常常相互补充或相互替代。战国时著名琴师雍门周为孟尝君鼓琴，就曾用讲话为琴声做了必要的铺垫，先为他分析了一番形势，指出他的薛国将轻而易举地被大国秦或楚所消灭，此后，他所经营的田园将荒芜，他所祭祀的庙堂将遭废弃，到头来他自己被埋葬的坟墓也将长满荒草……讲到伤心处，雍门周才缓缓挑动琴弦，奏出哀婉的音韵，直听得孟尝君涕泪纵横，好像自己真的是国破家亡了(刘向《说苑》)。雍门周的讲话为弹琴创造了气氛，启发了孟尝君的艺术想象。《琴操》中介绍的大部分作品都有曲折的故事情节，如《聂政刺韩王》中聂政为父报仇几经失败，最后还是利用刻苦学来的弹琴技艺迷惑了韩王，达到了刺杀他的目的。如果不是通过讲解介绍，单靠琴声是很难表现的。我们看四川出土的汉代抚琴俑，既像唱又像说，很可能在配合琴曲讲述有关故事，为琴声做必要的补充。

弦歌还可以代替讲话，尤其是在上层社会的交际场合，这种用法更为

常见。比如师旷拜见周太子晋时，两人见面后并不讲话，而是交替使用乐器伴奏着各唱几段歌曲互相致意(《逸周书·太子晋》)。又如晋公子重耳流亡多年之后，急于求秦穆公帮助他回归晋国，他命赵衰演唱了一首歌，秦穆公当即了解了他的意图(《史记·晋世家》)。卫献公曾指定要乐师演唱《巧言》中末一段，借以责骂在座的孙蒯(《左传·襄公十四年》)。上述例子都是借用现成的诗句，来表达自己的意见。当时的上层人士需要熟悉并背诵一些现成的诗歌，以便在社交场合根据情况灵活运用，认为这样比直接讲白话要显得富于教养而有礼貌，所以孔子曾教导其子孔鲤说："不学诗，无以言。"强调学习诗歌的重要性，否则将无从应对答辩。

弦歌代替讲话还常常用在臣属向帝王陈述意见时，以便陈述得委婉含蓄一些，免得冒冒失失地触犯了帝王的尊严。在一次宴会上，阮瑀受到曹操的冷遇，但他通过即席演唱，改善了两人的关系(《三国志·魏书》)。前秦王苻坚晚年怠于国事，赵整利用民歌弹唱对他进行讽喻，收到了预期的效果(《前秦录》)。王仲雄为齐明帝弹唱《懊侬曲》来表述自己对皇帝的意见，也很成功(《南齐书》)。

像这种用歌声代替讲话的表达方式在我国民间并不少见，传说中的刘三姐就是这方面的能手。这种用法颇有利于歌唱的普及，却不利于它的提高。因为歌者在这时会过多地注意如何及时编配以适当的歌词，而曲调则只作为辅助工具，常是简单地重复。随着人们音乐修养的提高，进而要求发挥音乐的抒情功能，讲话的功能渐渐退后其次，特别是刊传的琴谱中加有不少文字解说(包括曲目标题、分段标题、解题、旁注、后记等)，口头讲解就更没有必要了。

四　专业与业余琴人之间加大了差距

弦歌是业余歌手施展才华的领地，一些诗人在情绪激动的时候，往往即兴创作及时演唱，来抒发自己内心的情怀。曹丕在《燕歌行》中写道："忧来思君不能忘，不觉泪下沾衣裳。援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。"鲍照也在《芜城赋》中写道："天道如何？吞恨者多！抽琴命操，为芜城之歌。"曹丕和鲍照在这时的演唱是骨鲠在喉、不吐不快，和那种专门唱给别人听的专业歌手是很不相同的。像师旷、雍门周那样的专业琴家毕竟

是少数，大量存在的是业余琴家。不少业余琴家的水平不低，影响很大，如邹忌、司马相如、桓谭、蔡邕等。其中像蔡邕不仅在琴界享有盛名，而且在书法、绘画、文学、史学方面的造诣也很突出，他创作的《蔡氏五弄》在嵇康《琴赋》中被列为通俗性小品，可见当时在专业和业余琴家之间的界限并不很明显。但是，随着时代的推移和琴艺的发展，逐渐涌现出一些毕生致力于琴学的专家，像隋唐时代的赵耶利、董庭兰，宋代的则全、义海、郭楚望等人，他们的技艺大大超出一般业余演奏者，从而推动了琴艺的发展和提高。

五　文人与民间作品由融和而壁垒分明

《诗经》中既收有反映上层社会生活的“雅”、“颂”，也收有反映一般群众生活的“国风”，显示出兼收并蓄的情况。《琴操》、《古今乐录》虽由文人编辑成书，所收曲目却多出于民间；司马相如、鲍照等文人常用民间曲调填词作歌；曹操的《观沧海》等作品也利用了民间形式，呈现出文人作品与民间作品交流融和的情况。民间作品通俗易懂，丰富多彩，明快活泼，富于生命力；文人作品则往往经过较多的艺术加工，内容含蓄深沉，两者交流融和互补短长，推进了弦歌艺术的发展。到了隋唐时期开始出现了变化，特别宋代以后，文人创作与民间曲调逐渐分离，形成壁垒分明的两类作品。明、清以来刊行了一系列琴歌专辑，文人自己创作的作品在其中占据主要成分，如张廷玉的《理性元雅》、徐时祺的《绿绮新声》、尹尔韬的《徽言秘旨订》、程雄的《抒怀操》、庄臻凤的《琴学心声》等。这些作品的刊行，标志着琴歌已经超越了即兴创作的阶段。但这些文人作品以案头阅读者居多，实际演唱的范围不广，它们与民间作品在演唱中广为流传的情况颇有不同。

基于上述种种，可以看出从弦歌到琴歌确实是经历了两个不同的发展阶段，两个阶段之间出现了一系列深刻的变化。这些变化中最为关键的是古琴由伴奏到独奏的转变，这使古琴从众多伴奏乐器中解脱出来，进而与众多弹拨乐器相区别，创造出自己特有的弹奏风格。于是，古琴艺术得以脱胎换骨，焕发出新的生机。独奏艺术的发展，带动了其他方面的种种变化，包括：专业水平的提高，音乐表现力的增强，同时在风格、情趣上更

适应文人的审美需要。

琴的独奏艺术奠定于隋唐时代，这是由当时的主客观情况所决定的。从主观方面看，琴的体制构造在此时已经定型，琴面上十三个徽位为标明音位提供了确切的数据，从而为琴谱的记写创造了条件。于是有了曹柔等人从文字谱到减字谱的伟大变革。减字谱的使用，大大地方便了琴曲作品的保存与推广，进而为弹奏艺术的交流与提高，为琴曲艺术的继承与发展，开创了前所未有的有利环境。这种条件是其他乐种所望尘莫及的。从客观情况来看，隋唐时期是各族文化和对外文化大交流的新时期，通过交流、融合，迎来了音乐领域的大变革，旧有的许多音乐形式(包括弦歌)已经远远不能适应新时代的需要。与此同时，许多新的音乐品种代之而起。正是在这种大变革中，弦歌艺术从此结束了它的历史使命，经过一段时间的沉寂，出现了我们今天所称的琴歌。

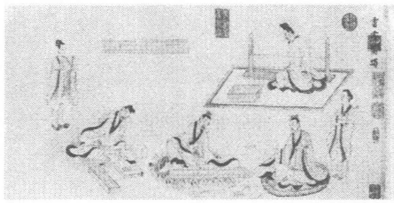
二评：《文王操》如何表现？
——题材、标题

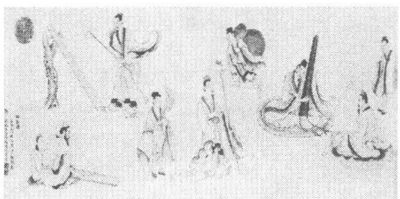
据说孔子向师襄学奏《文王操》，老师已经认可，说可以通过了。学生本人却还不满意，说是“只得其曲，尚未得其数”，之后又推说“尚未得其意”，最后强调“尚未得其人”。直至完美地奏出文王的形象为止。《韩诗外传》中的这个故事，意在说明孔子对弹琴的要求很高，甚至超过他的老师。

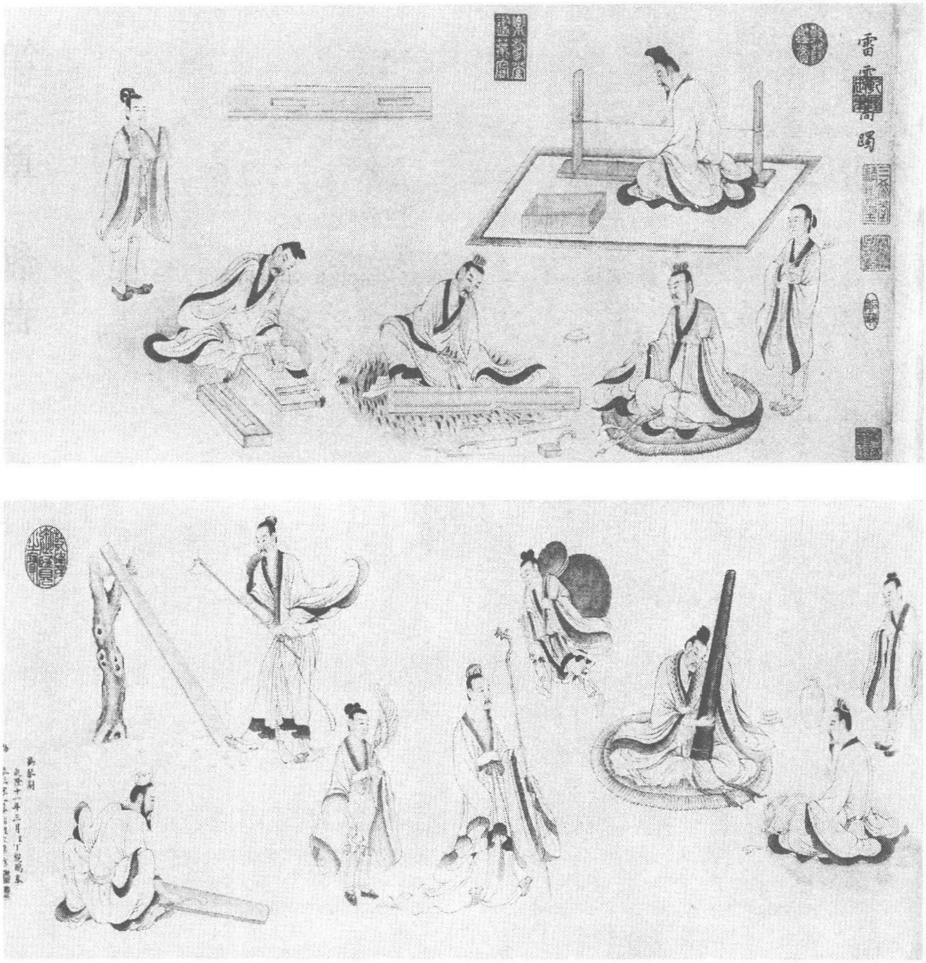
弹好一首琴曲的确有一个从浅入深、逐步提高的过程。然而，文王的形象又如何表现在音乐中呢？这就不能不承认，童年时代琴曲题材选择方面还存在稚嫩的局限性。尽管如此，却带来了办法，即加以文字标题和解题。这个传统一直保留下来，即使其他题材也仍然沿用。有了标题和解题，便于人们对作品的准确理解，这是一个值得珍视的优良传统。

西欧音乐没有标题，作品的内容任凭人们想象，直至十九世纪才正式出现标题音乐，比我们晚了两千多年。

第三章　魏晋







晋·顾恺之《斫琴图》(宋摹本)

黄巾大起义摧毁了东汉王朝，各地世家豪族在镇压起义中扩大势力，继而陷入混战。经过三国鼎立，最后由曹操奠基的魏国统一了天下。曹操在政治上打击豪强地主，经济上恢复生产，在文化方面也有不少建树。他写的诗篇开创了建安时期一代新风，其中有不少乐府诗歌体的作品，经过配乐而流传于后世。为恢复被战乱破坏了的文化事业，他起用了一批文人，其中包括从南匈奴接回内地的蔡琰，从汉中调赴京都的杜夔，以及陈留的文士阮瑀等人。这些人对当时琴学的恢复和发展都有一定影响。

司马氏为篡夺曹魏政权，残酷地镇压异己，当时有不少文人对之采取不合作的态度。文学家兼音乐家阮籍和嵇康，就是其中最著名的人物。他们对于琴学有很精湛的研究，特别是嵇康，他既长于演奏和创作，又善于评论，对琴界影响极大。晋代的左思和刘琨等人，也都有琴曲创作。这一时期的琴曲作品，进一步向器乐化方面发展，有不少作品流传于后世。现在保存下来的名曲《广陵散》、《酒狂》、《梅花三弄》等，皆源于魏晋时期。

第一节　琴人

蔡琰(公元177—?)　字文姬，是著名琴家蔡邕的女儿。汉末军阀混战中，她被乱兵所掳，后辗转流入南匈奴，居留十二年之久，做了匈奴人的妻子，生了两个孩子。建安十二年(207)，曹操因为和蔡邕的友谊，把蔡琰赎了回来，再嫁给董祀。蔡琰从小受父亲的教育，因而“博学有才辩，又妙于音律”(《后汉书·董祀妻传》)。她有很好的记忆力，蔡邕的著作在战乱中散佚，曹操曾命她追录出来，其中有可能包括一部分音乐著作。她在《悲愤诗》中，表达了流亡南匈奴时的思乡之情和返乡时离别两个孩子的骨肉之情，真切感人，对后世颇有影响。唐代的《大胡笳》、《小胡笳》和南宋以来的《胡笳十八拍》，就是以此为题材的琴曲。

杜夔(公元188年前—220年后)　原为汉末的乐官，“邃于声律，聪明过人，丝竹八音，靡所不能”。曹操任他为军谋祭酒参太乐事。《魏志》中说：“教习讲肄，备作乐器，绍复先代古乐，皆自夔始也。”长期战乱后散佚了的传统音乐，经过杜夔的努力，有不少恢复。在琴曲方面，他“妙于

《广陵散》”。嵇康所擅长的这首名曲，就是从杜夔儿子杜猛那里学得的(朱长文《琴史》、刘籍《琴议》)。

阮瑀(？—公元212)　是蔡邕的同乡，幼时从蔡邕学习。他曾在曹操举办的宴会上弹琴作歌，深得曹操的重用。当时文坛有名的“建安七子”就包括阮瑀。他的音乐修养对家人很有影响，他的儿子阮籍、孙子阮咸，都是“竹林七贤”中以琴见称者。

阮籍(公元210—263)　与嵇康都是反对司马氏篡夺曹魏政权的名士。司马氏后来改国号为“晋”，先利用“名教”来巩固其统治，阮、嵇就提出“自然”来与之对抗，并对司马氏一伙表示极大的蔑视。阮籍“见礼俗之士以白眼对之”，对那些逢迎当权者的人们，不屑于正眼相看，因之“礼法之士疾之如仇”。在司马氏残暴阴险的统治之下，随时都有可能遭到杀身大祸。阮籍在他的《咏怀诗》中，只能以隐晦的笔法，表达自己的见解。为躲避当政者寻衅迫害，平时讲话都得非常谨慎，他经常以醉酒佯狂来掩饰自己的心境。琴曲《酒狂》，就是表达他这样心境的作品。

至于他的《乐论》，却是另外一种情况。这篇论文的主旨是在宣扬“乐”能够做到“下不思上之声，君不欲臣之色”以使“国上下之位”，是彻底为封建统治秩序服务的。那种以白眼对待礼俗之士的反抗精神在这里完全看不到了。文章一开始就声明：孔子“未举其略”，“今将为子论其凡”，全篇阐述的是汉代以来儒家的礼乐观点。那种以老、庄为标榜的蔑视礼法的态度在这里也都不见了。文章中推崇的“乾坤易简，故雅乐不烦”，“此自然之道”的音乐观点，与他自己的音乐实践也是有矛盾的。他在诗中明明写出了“啸歌伤怀，独寐寤言”、“夜中不能寐，起坐弹鸣琴”、“青云蔽前庭，素琴凄我心”等句子，说明他自己常常是在内心苦闷到不能安睡的情况下，才通过弹琴来抒发感受的，《酒狂》就完全符合这种情况，而不是《乐论》中推崇的什么“中和”之音。

《乐论》虽然在政治态度、哲学思想以及艺术观点上存在着一系列的矛盾，但我们还是不得不承认这篇文章出自阮籍之手。因为文中不只有着“阮先生曰”的明确提法，而且行文运字与他的其他作品存在着很多共通之处。如文章中有“憎北里之舞”，他的诗中也有“北里多奇舞，濮上有微

音”；文章中有“然咨嗟之音未绝，而敌国已收其琴瑟矣”，他的诗中也有“歌舞曲未终，秦兵已复来”的说法；文章中所阐述的“阴阳调达，和气均遍”、“此自然之道也”等等与他的《通易论》、《达庄论》中的观点也是一致的。魏、晋时期的玄谈，本来就是调和了儒、道两家学说的产物。他们和士族、贵戚之间，本来就没有什么根本矛盾。特别是阮籍在贯彻儒家的“明哲保身”方面比嵇康更为明显，所以反映在阮籍的艺术理论和实践上的矛盾也比嵇康更为突出，这正是阮籍所代表的阶层身份决定的，也是阮籍无意解决和无法解决的。

《乐论》中的主要论点，集中在对音乐的产生、音乐的作用、音乐的表现等几个方面：关于音乐的产生，《乐论》中反复称诵了什么“若先王之制乐”、“昔者圣人之作乐……”，把音乐的创作权归于高不可攀的古代圣王。对于“各歌其所好，各咏其所为”的“闾里之声”和“永巷之音”则加以蔑视和排斥。不承认音乐反映生活的真理，空谈什么“夫乐者，天地之体，万物之性”。

后世的古琴家便继承了这种思想，在《神奇秘谱》的序言中说：“琴之为物，圣人制之……实天地之灵器，太古之神物。”《五知斋琴谱·凡例》中也说：“琴乃羲皇所制……非圣人不能得其源流。”结果，后世进行琴曲创作，就常常要假托古代圣贤的名字，给古琴史研究造成了很大困难。

关于音乐的作用，《乐论》中认为音乐之所以能够“移风易俗”，就是在于“定万物之情，一天下之意”，最后使得“下不思上之声，君不欲臣之色，上下不争”，进一步巩固封建社会秩序。

和这种论点一脉相承的，便是《神奇秘谱》序言中所谓“以正心术，导政事，和六气……”，所谓“圣人治世之音，君子养修之物”。也就是《五知斋琴谱》序言中琴可以“修身养性、反其天真”的说法。

关于音乐的表现，《乐论》主张音乐要“其声平，其容和”，要“雅乐不烦”，宣扬“易简”、“静重”的妙处。这些说法在不同的历史时期可能有不同的意义。不过，生活本身是复杂多样的，反映在音乐中的情绪和要求也必然是丰富而多变化的。一定要用什么“圣王之乐”来统一天下的情意，其结果必然流于空洞的形式，徒然把什么“易简”、“平和”的缺点神秘化起来



南朝画像砖之阮籍、阮咸、嵇康像（江苏南京西善桥南朝墓出土）

愚弄听众。

这种观点在古琴领域中也有着明显的影响。《神奇秘谱》序言中所谓“回太古之风”，在《五知斋琴谱》序言中进一步明确为“世好悦耳新声，无复太古遗韵”。琴声十六法中的“轻虚”、“古淡”、“中和”以及虞山琴派所推崇的“清、微、淡、远”，恐怕应该说是这一观点的具体化。在这种观点支配下，使得一些古代琴家竞相以“中和”命名，朱权有“中和琴室”，朱常淓有《中和吟》和“中和”式琴。对所谓“促耳繁声”则深恶痛绝，斥为筝、琶之音。

此外，《乐论》中有“以大小相君……其物系天地之象”的说法，在《五知斋琴谱》中发展为“琴之为形，欲广腰狭，象尊卑……”，“琴音宫、商、角、徵、羽，即人之君、臣、民、事、物”之类的奇谈怪论，其错误是很明显的。

阮咸（生卒年不详）　字仲容，是阮籍的侄儿，精于琵琶。当时所用的琵琶和后世从龟兹传来的曲项琵琶不同，人们为了加以区别，就称之为“阮咸”，后简称为“阮”，一直沿用至今。他不仅长于演奏，还精于作曲。唐代流行的琴曲《三峡流泉》，据《乐府诗集》引《琴集》说是“阮咸所作”。李季兰在《三峡流泉》一诗中，生动地描绘了它的音乐表现，并有“忆昔阮公为此曲，能使仲容听不足”的诗句。他的儿子阮瞻“亦善弹琴，人闻其



能，多往求听。不问长幼贵贱，皆为弹之”(《琴史》)。他为了满足人们欣赏琴曲的要求，甚至可以整天连夜地弹奏，没有一点不耐烦。

嵇康(公元223—263)　他和阮籍的处境相同，但比阮籍更加锋芒毕露。他“非汤武而薄周孔”，将矛头直指当政者，为司马氏所不容，终于遭到杀害，死时才四十岁。临刑之前，他先瞧太阳的影子，算时间还来得及，就要来一张琴，从容地弹奏了一曲他平生喜爱的《广陵散》，然后叹息说：“昔袁孝尼曾从吾学《广陵散》，吾每靳固之，《广陵散》于今绝矣！”对于这首优秀作品无人继承下来，表示无限的惋惜。以后人们往往把再也见不到的美好事物称之为“广陵散”，把它当作“绝响”的同义语。当时还流传了一些袁孝尼学琴、续曲的故事，以及嵇康如何学得此曲的神话。嵇康死后，《广陵散》其实并没有绝响，反而得到更大的发展。

嵇康喜爱《广陵散》，和他写的《与山巨源绝交书》一样，都是他愤世嫉俗、桀骜不驯的性格的表现。应当看到，他对山巨源出仕并推荐自己做官如此反感，以至于达到绝交的程度，其主要矛头是针对着司马氏政权的。同样，他的音乐论文《声无哀乐论》，也是在这一斗争的前提下产生的。司马氏鼓吹“名教”，把音乐抬高到了神秘化的程度，嵇康敢于对这一传统思想提出挑战。他为了解决音乐如何起到感人的社会效果这一根本问题，在文章中探讨了音乐与感情、创作与演奏、演奏与乐器、演奏与欣赏、欣赏

与习惯等一系列问题。嵇康提出了音乐美学的另一种理论，否定音乐的社会作用。尽管音乐界至今对此莫衷一是，但在我国历史中，像他这样独立思考，敢于提出问题，对音乐理论深入钻研并写出长篇论文的作者，是极为罕见的。总结我国传统的音乐思想，是决不能回避这篇重要的音乐论文的。

嵇康的《琴赋》，实际上也是一篇音乐评论文章。在序言中他明确地肯定了音乐的作用，说音乐"可以导养神气，宣和情志，处穷独而不闷者，莫近于音声也"。这里他是结合自己的切身体会谈音乐，和《声无哀乐论》中的论点产生了矛盾。

嵇康确实是喜爱音乐的，他在《琴赋》序中说："余少好音声，长而玩之，以为物有盛衰，而此无变，滋味有厌，而此不倦。"他有着丰富的音乐实践，对传统及当代的琴曲非常熟悉。《琴赋》中提到许多琴曲作品，包括传说中师旷演奏的《白雪》、《清角》，以及古代的《渌水》、《清徵》、《尧畅》、《微子》等曲目。他还根据自己的见解，把当时流行的作品分为两类。一类是"曲引所宜"的优秀琴曲，即《广陵止息》、《东武太山》、《飞龙》、《鹿鸣》、《鹍鸡》、《游弦》、《流楚窈窕》；一类是"下逮谣俗"的通俗琴曲，即《蔡氏五弄》、《王昭(君)》、《楚妃(叹)》、《别鹤(操)》。这两类曲目多见于相和歌曲。这些曲目和蔡邕《琴赋》中的一样，为我们了解琴曲和民歌的联系提供了可贵的依据。

嵇康确实是很懂音乐的，在他的《琴赋》中，不只是用许多生动的形象来比喻音乐的表现，而且还具体细致地分析了一般琴曲从开始到结尾的一系列表现特点和发展过程。开始时是："徘徊顾慕，拥郁抑按，盘桓毓养，从容秘玩。"描绘乐曲从容而徐缓地把人们引入意境。接着在发展变化中出现了不同的曲调："双美并进，骈驰翼驱，初若将乖，后卒同趣。"开头像是互不相关，终于殊途同归。乐曲到紧张激烈的高潮时，更是"参谭繁促，复叠攒仄，纵横骆驿，奔遁相逼，拊嗟累赞，间不容息"，形容乐曲繁声叠句，句句相逼，令人紧张得透不过气来。到乐曲的结尾处，是"微风余音，靡靡猗猗"，给人以无限回味的余地。在这些精细而生动的描绘之中，还时而穿插一些颇为精辟的音乐评论，如"或相凌而不乱，或相离而不

殊”，“疾而不速，留而不滞”等等。这些描绘和评论非常亲切而具体，可以使人深刻地感受到当时音乐艺术发展的高度水平。如果不是深入音乐实际，具有切身体会，是不可能写得这样生动的。

嵇康不仅是出色的演奏家、评论家，同时还是著名的琴曲作者，其代表作品是《嵇氏四弄》，包括《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》四首琴曲。前两首的内容是借描绘雪的洁白无尘，以歌颂他所向往的清风高节。宋代的杨瓒曾向民间搜求这四弄的传谱，结果应征了十多种，可见这些琴曲影响之深，流传之广。后世常把《嵇氏四弄》和《蔡氏五弄》合称“九弄”。另有一首反映老庄思想的《玄默》，据传也是嵇康的作品。此外还有《风入松》等。这些作品见于现存明代刊传的谱集，但未必都是原作。

左思(公元250？—305？)　幼时就学习弹琴和书法，本来并不出色，后来听到父亲对友人议论他说：“这孩子远不如我小时懂事。”于是发愤勤学苦练，成为晋代著名文人。他出身于寒门，在当时的门阀制度下不得仕进，他在诗作中对此进行了揭露，并表达了自己的抱负和对权贵的蔑视。《神奇秘谱》中收有琴曲《招隐》，并在解题中全文引录了他的两首同名诗作。诗中歌咏隐士的清高生活，表现出不肯与权贵同流合污的精神。《神奇秘谱》中还有《秋月照茅亭》、《山中思友人》，也有人认为是他的作品。另外，《琴谈》一书中说他“作有《谷口引》以招隐，又作《幽兰》”。这些作品基本上都贯穿着隐逸思想，这不仅是晋代作品的主要题材，而且一直影响到后代。

晋代统治者们的昏庸腐朽和明争暗斗，特别是对广大人民的横征暴敛，引起了北方各民族的反抗，即所谓“五胡乱华”，使晋代的经济、文化受到很大的破坏。许多豪强权贵逃到南方，继续其奢侈淫逸的享乐生活，并维持了一个东晋政权(公元317—420)。当时能够在北方坚持战斗、维护国家统一的人凤毛麟角，刘琨就是其中之一。

刘琨(公元271—318)　出身在“世为乐吏”(《乐书》)的家庭。他从小就熟悉并热爱音乐，以后投身于北方民族战争的前线，历经艰苦，最后以身殉职。他的诗文悲壮激越，具有强烈的爱国思想。他被“胡人”包围期间，曾采用汉刘邦以楚歌瓦解楚军的办法，吹奏起北方民族的胡笳，引起

了“胡人”思乡之情，从而解除了围困。他所创作的《胡笳五弄》包括《登陇》、《望秦》、《竹吟风》、《哀松露》、《悲汉月》这五首琴曲。隋唐之际的著名琴师赵耶利，曾将这五首琴曲加以修订编入谱集。现存唐人手写的《幽兰》文字谱后列有这五个曲目，可见它们一直流传到了唐代。唐代盛行的《大胡笳》、《小胡笳》有可能是吸收并继承了《胡笳五弄》的艺术成果。这些作品将胡笳音调编入琴曲，描写塞外荒漠苍凉的气氛，抒发思乡和爱国之情。

著名诗人**陶渊明**（公元365—427） 虽不精于音乐，却在诗篇中经常提到琴，如“乐琴书以消忧”、“但得琴中趣，何劳弦上声”等。他的诗文对琴曲颇有影响，用他的《归去来辞》谱成的琴歌，至今仍有流传。琴曲《桃源春晓》，也是根据他的《桃花源记》一文的意境而作。



《渊明抚琴图》，上题“但得琴中趣，何劳弦上声”

第二节　琴曲

东汉以来，世家豪族势力不断扩大，魏晋时期更为变本加厉。他们享有很大的特权，往往拥有部曲、宾客、家兵达数千人。帝王之家享有的音乐生活，他们也争相占有。像石崇“财产丰积”，“丝竹尽当时之选”；王恺在宴客中使女伎吹笛，小失声韵竟被拉去处死(《晋书》卷六十八)，其荒淫残暴令人发指。石崇之流虽也填词作歌，但曲调却多为民间创作。当时的相和歌曲使用了琴、瑟、筝、琵琶、笙、笛等多种乐器。乐工们在演奏实践中逐步丰富了乐器的表现手法，同时也发展了琴曲的演奏水平。

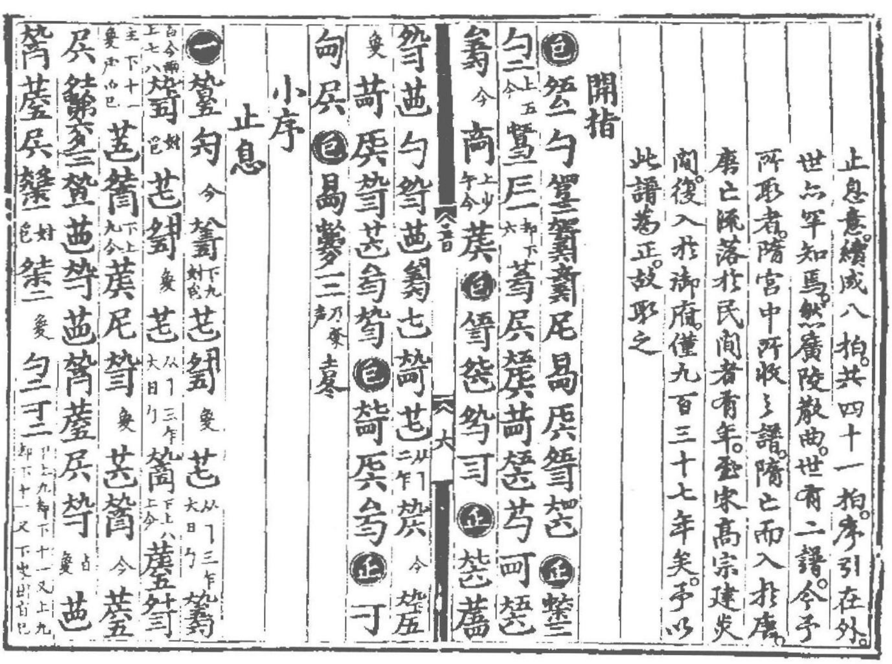
与此同时，一些有识之士的政治抱负受到门阀制度的压抑，他们不满现实，找不到出路，又不甘愿和腐朽势力同流合污，于是向往超脱尘世的隐逸生活，企图保持自己的清风高节。他们寄情于琴歌诗酒，阮籍的《酒狂》、嵇康的《四弄》、左思的《招隐》以及桓伊的《三弄》，都反映了这种思想情绪。这种孤芳自赏、消极解脱的思想，虽然和普通民众有很大距离，但其矛头指向庸俗的豪门权贵，在当时的历史条件下，具有一定的积极意义；在今天，也有助于我们从一个侧面认识封建社会。源于魏晋时代的琴曲作品，部分曲谱流传至今，通过对这些古谱的研究发掘，可使我们了解其艺术成就。其中最为著名的琴曲有《广陵散》、《酒狂》、《梅花三弄》等，现分述如下。

《广陵散》

东汉末年就有了关于《广陵散》一曲的记载。魏、晋以来，除见于琴的独奏之外，还使用琵琶、笙、笳等乐器演奏。《古今乐录》引张永《元嘉正声技录》云：“又有但曲七曲：《广陵散》、《黄老弹》、《飞(龙)引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹍鸡》、《游弦》、《流楚窈窕》，琴、筝、笙、筑之曲。”(《乐府诗集》卷四十一)可见，在南北朝时期，《广陵散》也是相和曲目之一。它的曲调保存在琴谱之中，在隋唐时代经过李良辅、吕渭等人的不断加工丰富，从三十三拍、三十六拍，逐步发展为现有的四十五拍，


廣陵散　慢商調

臞仙按琴史曰晉書載廣陵散者嵇康字叔夜譙國之人也嘗遊會稽宿華陽亭引琴而彈夜分忽有客詣之稱是古人與康共談音律辭致清辯因索而彈之爲廣陵散曲聲調絕倫遂以授康仍誓不傳人亦不言其姓字時司馬懿爲大將軍康與鍾會爲長史會每與康交而康不爲之禮會以此憾之因譖康欲助毋丘儉司馬懿既聽信會遂害之康將刑東市顧視日影索琴彈之曰昔袁孝已嘗從吾學廣陵散吾每靳固之廣陵散於今絕矣時年四十海內之士莫不痛之帝尋悟而悔焉又琴書曰嵇康廣陵散本四十一拍不傳於世惟康之甥袁孝已竊聽之後康靜夜鼓琴彈廣陵散孝已竊從戶外聽之至亂聲小息康疑其有人推琴而止孝已止得三十三拍後孝已會


止息意續成八拍共四十一拍序引在外世亦罕知焉然廣陵散曲世有二譜今予所取者隋宮中所收之譜隋亡而入於唐唐亡流落於民間者有年至宋高宗建炎間復入於御府僅九百三十七年矣予以此譜爲正故取之

開指

小序

止息

《广陵散》谱（节选，明《神奇秘谱》刊本）

以后演变为两种谱本，见于明代的《神奇秘谱》和《西麓堂琴统》等谱集。

从现存《广陵散》的传谱可以清楚地看出，它的题材内容源于古代的《聂政刺韩王曲》，因为谱中有“井里”(即聂政的故乡)、“取韩”、“冲冠”、“投剑”、“长虹”等分段标题。琴曲中一曲多称的情况是很多的，愈是广为流传的琴曲愈有多种名称。像《聂政刺韩王曲》这样的名称，它鲜明地揭示出刺杀君王的命题，在君权神圣的封建时代是很难见容的，于是一些文人借口求“雅”而改易曲名。在历史上它曾被称之为《报亲曲》(《琴书大全》)，意思是为父亲报仇。而《广陵散》则隐蔽了它的内容，其意为流传在广陵(今江苏扬州)地区的琴曲，“散”即操、引、曲的意思。

名称尽管更易，内容却仍然是歌颂一个普通劳动者——聂政，赞美他对残暴的韩王进行了艰苦卓绝的反抗斗争，因而这首琴曲经常遭到历代的封建卫道者们的攻击和责难。唐代的陈拙曾拿着乐谱向孙希裕求教，竟然被孙希裕烧掉了乐谱，还说什么“吾不欲传者，为伤国体也”(《琴史》)。陈拙并没有就此罢休，他还是另找梅复元学会了此曲。可见，尽管受到了压制，仍然阻止不了人们对此曲的喜爱。由于琴家非常推崇《广陵散》，宋代的朱熹对此极为不满，他说：“琴家最取《广陵散》操，以某观之，其声最不和平，有臣凌君之意。”(《琴书大全》引《紫阳琴书》)他特别攻击了乐曲中表现出来的“忿怒躁急”的情绪。同样，明初的宋濂也在《太古遗音》中大骂这种“忿怒躁急”的情绪“不可为训，宁可为法乎”，愤恨之情溢于言表。这些叫骂声却从反面证实了《广陵散》的思想价值。
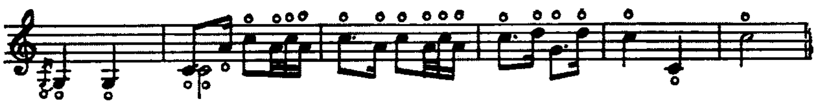
《广陵散》的政治倾向是如此鲜明，看来正是因为这样，嵇康直至临刑之前还要把它再弹奏一遍，借曲中的愤怒之情，抒发胸中的不平之气。因此，人们总是把《广陵散》和嵇康紧密地联系在一起，甚至误以为就是嵇康的创作。在这方面唐代的韩皋走得最远，他认为《广陵散》一曲是表现魏晋时期毌丘俭等人反对司马氏，却在广陵地区败散一事。关于这些附会的说法，已经有人根据大量材料加以批驳，还原了历史的本来面貌。《广陵散》是历代相传的著名琴曲，嵇康在推广和发展此曲中可能有较大的贡献，但这不是他的创作。

稽康在《琴赋》中列举许多当代流行的琴曲，居于首位的就是《广陵止
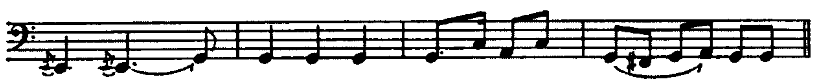
息》。他对此曲的推重，一则是因为它表达的悲愤之情足以引起自己的共鸣，再则也是和琴曲在艺术方面的卓越成就分不开的。

《广陵散》有着规模宏伟的曲体结构，全曲共四十五段，又分为：开指、小序、大序、正声、乱声、后序六个组成部分，每一部分都有其不同的作用。现顺序介绍如下：
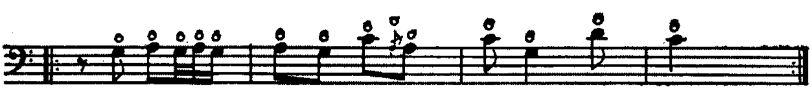
开指　共一段，它是全曲的先导，一开始就综合展现了两个主题音调的雏形：



小序　共三段，各段以相似的结构引出正声主调的雏形：
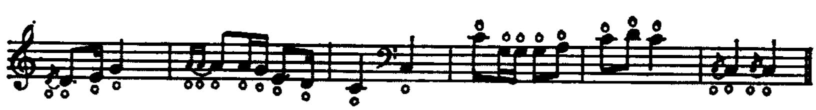


大序　共五段，首段小引之后，二、四两段都以压缩了的开指中的曲调展现。它和后来的正声主调已经非常接近了：



接着分别进入带有感叹意味的低音曲调：



它是乱声主调的移位，到了大序的尾声，才初次呈现出乱声主调：



经过开指一段、小序三段、大序五段这样的逐层酝酿，逐步扩大规模，为全曲的主体部分——正声的出现做了充分准备。

正声　共十八段，首段小引和大序近似，从第二段到第六段集中出现
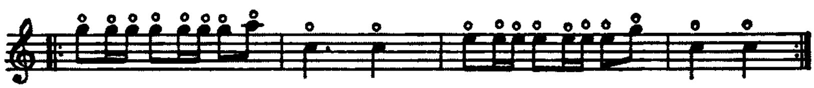
正声主调。第二段中初次呈现为：



接着在第三段中移高模进为：
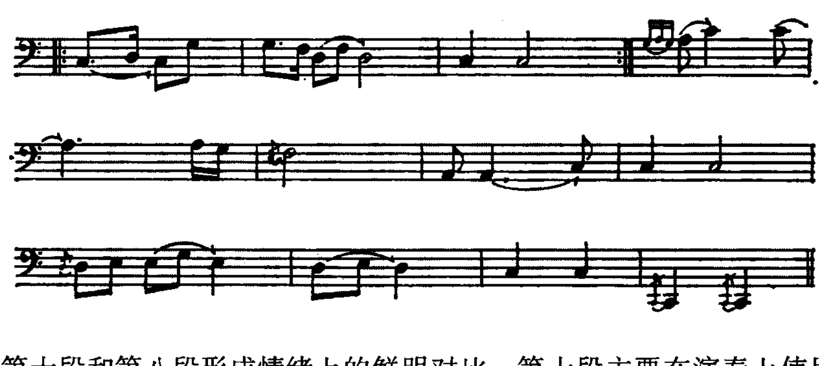


第四段中把前两个曲调合并稍加变化：



经过第五段的对比，到第六段再现了开始时的主调形式。这几段形成起、承、转、合的关系。由于这几段速度还不太快，又多用泛音呈现主调，所以《琴书·止息序》中认为：表现了“怨恨凄感”的情绪。
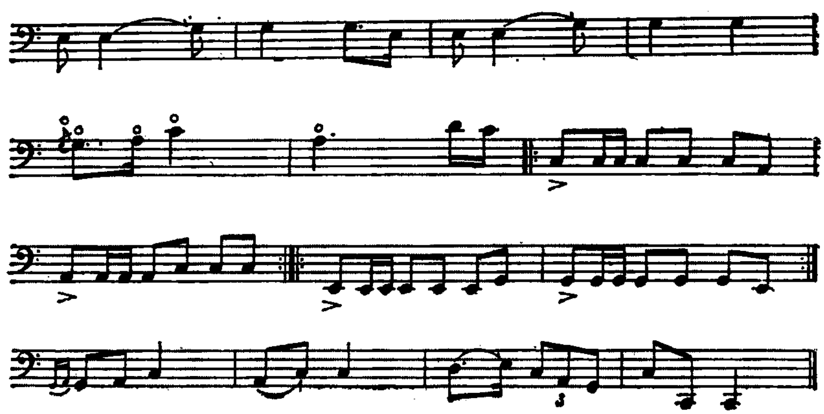
接着，出现了三次大的起伏。除一些过渡性乐段之外，主要表现在如下几段：

第八段转入下属调的徵调式，徐缓而低沉的按音具有缅怀沉思的效果：

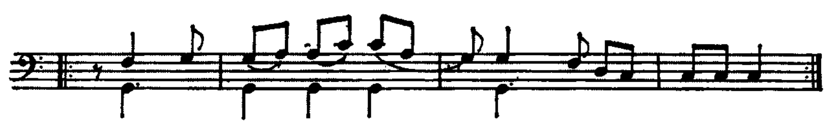


第十段和第八段形成情绪上的鲜明对比。第十段主要在演奏上使用了猛烈的“拨剌”手法，连续而急促地奏出气势磅礴的乐句，形成声势夺人的高潮。《琴书·止息序》所说“纷披灿烂，戈矛纵横”的战斗气氛，可能即指
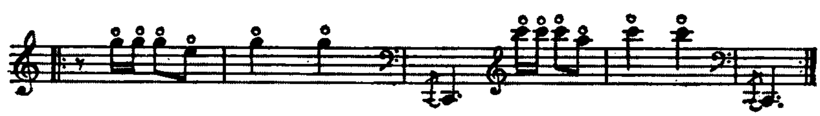
此而言。



第十三段由华彩性的泛音演奏导入壮阔豪迈的撮音（双声）曲调，确如《止息序》所说的“怫郁慷慨”，大有不畏强暴、宁死不屈的气概。
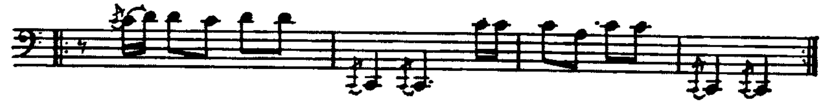


经过以上三次转折，在第十六段以昂扬的气势，再现了正声主调。



最后，像大序一样，仍以乱声主调作尾声。

乱声十段和后序八段，这两部分的结构相似，各段都较短小，并多以乱声主调结束，颇像是回旋曲，具有热烈欢腾的效果。所以古人有“至乱声而愈觉痛快”（《攻媿集》）的感受。特别是在乱声第三段中，变形再现了正声主调，句尾的低音“拨刺”，有如大锣、大鼓奏出了振奋人心的凯旋曲。



通观全曲，主题音调一直贯穿始终。正声主调多在乐段开始处，突出了它的主导作用。正声主调在乐段中常常采取变化的形式出现，绝少以同样面貌再现于其他乐段，在手法上有时采用移位模进，有时用延伸加花，有时压缩简化，但始终保持有它的基本特征。正声主题集中出现在正声前六段，经过三次音调上的大转折，最后又再现，在整个正声部分构成了起、承、转、合的关系。乱声主调最初出现于“大序”、“正声”尾部，到了“乱声”和“后序”时出现得较多。乱声主调多用于乐段的结束，它使各种变化了的曲调归结到一个共同的音调之中，具有标志段落、统一全曲的作用。两个主题音调无论在使用方法还是在乐曲中起的作用都是很不相同的。

《广陵散》全曲的结构布局也很值得研究。“开指”、“小序”、“大序”作为“正声”前的准备和情绪上的酝酿，然后依次由一段、三段、五段，逐步扩大其规模，呈现了主题音调的雏形。在结构上基本上是同一类型的反复。

“正声”作为全曲的主体，不仅段数最多，而且规模也大，各段结构的变化也最复杂，有徐缓而深入的抒情，也有紧张而激烈的描写。急剧的变化和鲜明的对比都集中在这一部分，形成层峦起伏、波澜壮阔的乐曲高潮。

“乱声”、“后序”是“正声”的延续和补充，乐段短小，结构较简单，乱声主调在急促的进行中多次再现，有着回环反复、余音缭绕的艺术效果。

汉魏六朝时期，《广陵散》一曲不只用琴演奏，而且广泛地见于其他乐器，包括筝、瑟、琵琶、笛、笙、笳等，有独奏，也有合奏。当时已在大型歌舞的基础上产生了“相和大曲”，这些演奏包括在以“相和大曲”形式出现的“但曲”之中。从现有《广陵散》的曲式可以推知当时音乐的发展水平，所以唐代认为“唯琴犹存楚汉旧声”。据考证，早期的乐曲《广陵散》只有“大序”、“正声”、“乱声”三部分，这和相和大曲的“艳”、“曲”、“乱”的三部分结构形式是符合的。现存琴曲《广陵散》的结构如此庞大复杂，可能与当时的相和大曲很有关系。

除此之外，琴曲《广陵散》音乐的特征还有如下四点值得注意：

一是多用短句、叠句。正声主调就是一个短句，不像乱声主调是上下句的形式，因此需要重复才能保持乐句平衡，这就形成了叠句。在乐曲中，一些连接、过渡以及装饰性的短句也往往采用叠句。嵇康在《琴赋》中描绘“参谭繁促，复叠攒仄”，大概就是指这些叠句的效果。

二是多用“拨刺”的奏法。这种连扫双弦的奏法常能造成强烈的节奏感，特别是空弦第一、二两弦奏出最低的主音，有如战鼓轰鸣，很富于战斗气氛。乐曲使用了罕见的“慢商调”，把第二弦降低，使第二弦与第一弦同为宫音，就是专门为了突出主音拨刺的效果。宋人楼钥说“此曲多拨刺声，盖他曲所无者”(《攻媿集》)。

三是多用拨奏装饰音。琴曲中装饰音可以由按指滑奏取音，也可以用拨奏取音，本曲多取后者，反映出早期琴曲的特点。其中如“涓”、“全扶”等奏法灵巧多变，颇能丰富曲调的表现力。而“间勾”、“长锁”等奏法出音刚劲有力，增添了乐曲的宏伟气势。乐曲使用了很多这类装饰音奏法，从而形成了庾信所谓“声烦《广陵散》”的特殊风格。

四是音色的变化丰富多样。轻盈的泛音、细腻的按音、刚劲的散音、浑厚的撮音，根据表现的需要巧妙地穿插使用，使乐曲具有丰富的音色变化，大大增强了曲调的表现力。

所有这些特点，都是乐曲在长期流传过程中，经过世世代代不断加工逐渐形成的。对于它在音乐艺术方面的成就，包括音乐主题的运用、曲式结构以及风格特点等，应当认真分析研究并借鉴。

《酒狂》
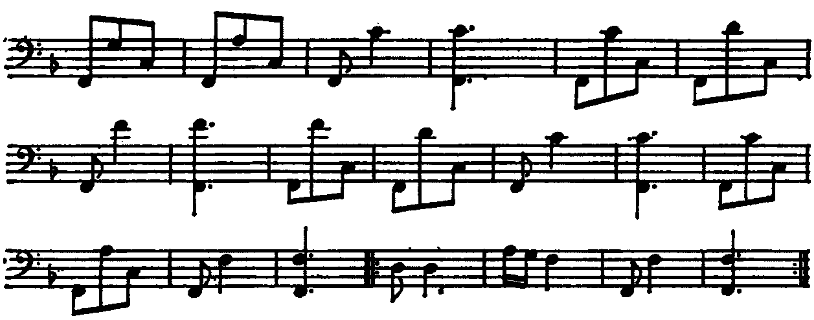
仅从标题上看，似乎乐曲反映了古代文人的消极颓废思想。其实，并不是这样简单，了解古代文艺作品，还需要联系当时的历史背景和作者的具体情况。在这方面，关于此曲有两个解题值得推荐：

一个见于《神奇秘谱》：“籍叹道之不行，与时不合，故忘世虑于形骸之外，托兴于酗酒，以乐终身之志……岂真嗜于酒耶？有道存焉！”这里着重分析了作者阮籍的个性和禀赋，说他有自己的理想，但在当时不可能实现，又不甘心随波逐流，只好寄托于酗酒。

另一个见于杨抡的《太古遗音》："盖自典午之世，君暗后凶……一时士大夫若言行稍危，往往罹夫奇祸。是以阮氏诸贤……镇日酩酊，与世浮沉，庶不为人所忌，而得以保首领于浊世。"这里着重分析了政治背景，在司马氏的恐怖统治之下，人们动辄得咎，为避免受到当局的疑忌，只好装疯卖傻借酒免祸。

这两个解题从不同的角度分析了阮籍的醉酒佯狂并不是他的真实意图，而是在当时情况下，被迫采取的一种抗拒手段。尽管这种斗争方式现在看来还不够积极，却不能不承认他是对当时的腐朽统治采取了批判和不合作的态度。

《酒狂》的音乐基本上是用一个主要曲调，在不同高度上稍加变化的重复，重复的各个段落中间有一些过渡性的连接材料。其主要曲调是：



乐曲采用三拍子，并在弱拍出现沉重的低音或长音，造成头重脚轻站立不稳的感觉，从而刻画出醉酒后迷离恍惚、步履颠踬的神态。短小的乐句总是进行不久就出现强烈的停滞，表现在重重压制下，欲进不得、步步受阻的烦闷心情。乐句向上进行得颇为艰难，好不容易达到高处，随即又继之以下行，表现对自己的理想有所向往和追求，然而无情的现实却又总是令人失望。尾句的反复，改用羽音开始，颇似叹息的音调，使我们体会到这位纵酒佯狂者内心深处的孤独和苦闷。乐曲结束前标以"仙人吐酒声"，运用"拂"、"长锁"指法，奏出一长串同音反复，模拟汩汩酒声，有如一江东流水，倾泻出满腹愤怒不平之气。
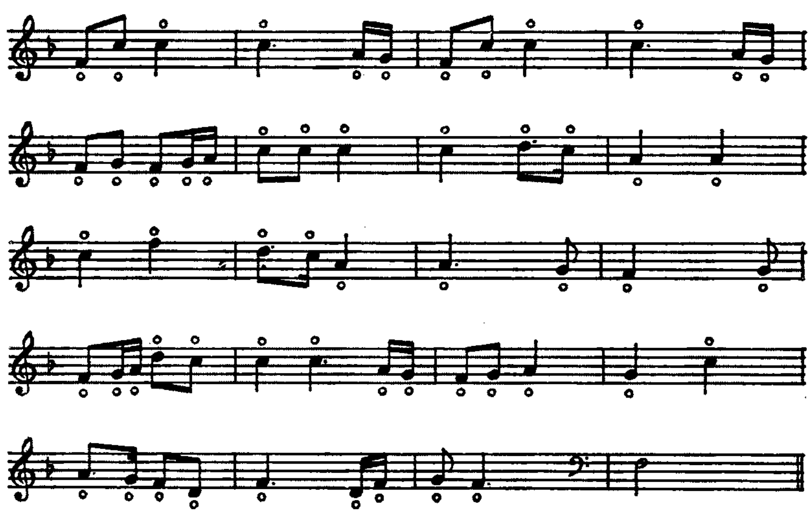
全曲素材精练，结构严谨，利用短小形式寓以无限深意，是古代音乐

作品中不可多得的佳作。
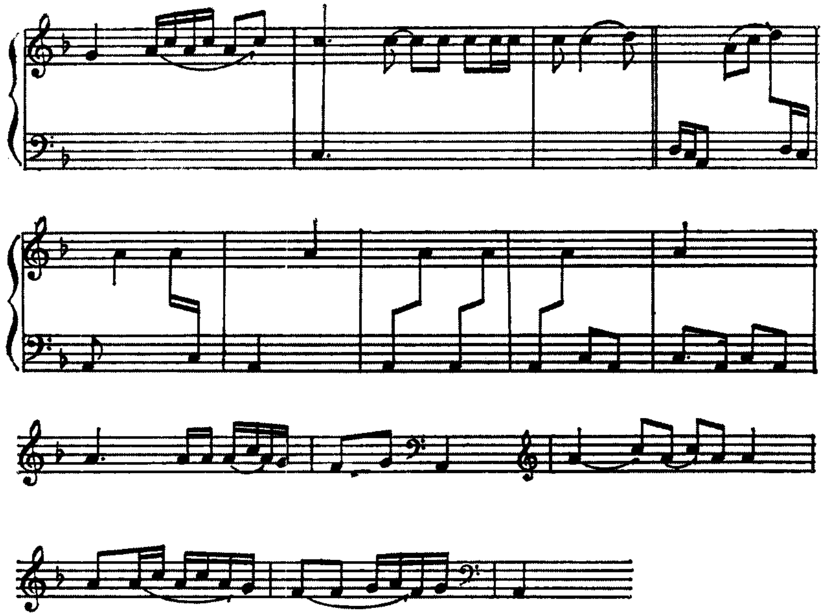
《梅花三弄》

《梅花三弄》原为桓伊吹奏的笛曲，后人把它移为琴曲（一说唐人颜师古作）。桓伊曾参加公元383年著名的“淝水之战”。《晋书》中说他“善音乐，尽一时之妙，为江左第一”。琴谱中的解题常常引用这样一个故事：王子猷早就听说桓伊的笛子吹得很好，可是一直未能与他见面。有一天在路途中偶然相遇，王连忙下车向他请教，桓伊就拿出笛子，为他吹奏了一曲《梅花三弄》（《神奇秘谱》引《琴传》）。可见桓伊吹笛确实很有名气的。他吹奏的这支笛曲原名《三弄》，以后又有《梅花引》、《玉妃引》等名称。

乐曲通过对梅花芬芳耐寒的歌颂，来比喻人的高洁品质。乐曲前半阕奏出了清幽舒畅的泛音曲调，以表现傲霜雪的梅花恬静而安详的神态。同样的曲调在不同的徽位上重复了三次，所以称作“三弄”。这段泛音曲调如下：



乐曲的后半阕中有些段落标题为“凌风戛玉”、“风荡梅花”。音乐运用快速的“拂”、“锁”等指法和强烈的音色对比，来表现梅花在严寒劲风中迎风摇曳、坚韧不屈的形象。如第七段中的部分曲调：



通过前半阕的静态和后半阕的动态这两个不同的侧面，完成了对梅花整个形象的刻画。静态和动态之间，有着非常鲜明的对比，无论是音色、节奏以及曲调都是迥然不同的。然而，两者之间却有着内在的有机联系。这种联系首先是它们具有共通的精神气质，同时也是由于有着相同的曲调作为段落的结束，从而形成了在变化中的统一。这种共同的段尾曲调，在我国民间音乐中称之为“合尾”。如下列第七段中的尾句：



以上三首琴曲的体裁大小是非常悬殊的，长曲如《广陵散》，演奏时间近半小时。短曲如《酒狂》，不过一两分钟。它们的题材也很不相同，有的是传说故事，有的是写人，有的是写物。尽管如此，它们之间仍不难找出共同之处，如曲调简洁明快，乐句短小重叠，以及段尾多用共同的曲调等。此外，这些乐曲中多用简单的重复再现，曲调的发展手法还不够丰富，这些都反映出这一时期琴曲的共同风格和发展水平。

〔附录六〕 冲冠怒亦深

——《广陵散》辨，兼答《投剑功无补》文

月色照君琴，移床出木阴。
数声广陵水，一片古人心。
投剑功无补，冲冠怒亦深。
纵能清客耳，还是乱时音。

——宋·徐照《夜听黄仲立弹广陵》

琴曲《广陵散》以其悠久的历史和杰出的音乐成就而彪炳史册。它在我国产生过深远的影响，是现存最可珍贵的一份音乐遗产。它的历史渊源和题材表现一向引起人们极大的兴趣。古琴界一般认为它是源于汉代的《聂政刺韩王曲》；由于史料记载多持异说，迄今音乐史界尚有所保留。《音乐研究》1980年第二期刊登的刘玲《投剑功无补》一文，就对此说提出了质疑。为求得问题的解决，本文拟试作如下答复，兼谈这首琴曲的艺术成就。

小标题说明了什么

现存传谱中"取韩"、"投剑"等分段小标题是作品源于《聂政刺韩王曲》最直接而明确的证据。粗看起来，诚如《投》文所说：这样的标题"可解释为'刺韩王'，亦可解释为'刺韩相'"，"两个故事都相符合"。但是，全面考察传谱中其他小标题，联系比较一下这两个故事，情况就远不是如此了。刺韩王的故事作为琴曲解题，见于《琴操》、《大周正乐》、《琴书大全》；刺韩相的故事作为史实，见于《战国策》、《史记》。两者出处不同，而且故事情节、主题思想都不相同，传谱中标题是不会产生误解的。

聂政刺韩王是因为聂政的父亲被韩王无辜杀害，孤儿与寡母相依为命，聂政对父亲的亡灵始终寄予沉痛的哀思。缅怀亡父的深挚情意，是促使他决心复仇的主要思想动力。乐谱小标题"呼幽"、"返魂"、"沉思"就是从不同的侧面刻画了这样的思想境界。史书中的故事就很不同了，那里面的聂政并不是因为自己的亲人有什么不白之冤，他一直侍奉自己的母亲

“以天年终”，心甘情愿去为别人效命，完全不存在上述标题所揭示的内容。

初次谋刺韩王失败，聂政被迫“逾城而出”，背井离乡，隐姓埋名，过着逃亡的生活，因此传谱中有“亡身”这样的小标题。但是聂政含志不移，“去入泰山”、“学鼓琴”，计划以弹琴作为掩护，继续实现其复仇的目的。他刻苦练琴“七年而成”，化装归韩，却被妻子认了出来。阔别多年的妻子对他哭诉思念之情，未能动摇其决心，他毅然“复入山中”，更刻苦地学鼓琴，“习操持”，又精心准备了三年。待他再度“入韩国，人莫知政”，谁也认不出当年的聂政了。曲折的情节突出了复仇者的坚强意志，这就是乐谱标题“作气”、“含志”所体现的精神。至于史书中那个聂政，则是为人收买，感恩戴德，刺杀韩相也是一举成功，异常顺利，和这些标题中的思想境界根本对不上号。

聂政的出色琴艺轰动了韩国，韩王召他进宫献艺。面对不共戴天的暴君，聂政乘其不备，“左手持衣，右手出刀，以刺韩王”。积郁心头十多年的仇恨倾泻而出，他怒发冲冠，气贯长虹，厉声喝道：“乌有使生者不见其父，可得使乎?”随即在刀光剑影、寒风袭人的大搏斗中刺死韩王，自己也壮烈牺牲。乐谱中“冲冠”、“长虹”、“寒风”正表现了这种悲壮慷慨的斗争。如果换成史书中的聂政，他与韩相素昧平生，毫无冤仇可言，如此激愤不平，显然是无从想象的。

为使这种正义的事迹昭示天下，聂政的母亲不畏强暴，冒死认尸，于是有“烈妇”、“收义”、“扬名”这样的乐谱标题。史书中的故事则是他的姐姐认尸，有的版本标之为“别姊”、“报义”，企图附会史实，可惜史书中是说聂政死去“久之”，他姐姐才闻讯前来，早已没有告别的可能了。

凡此种种，说明《广陵散》传谱的小标题，是符合传统的《聂政刺韩王曲》的。

《止息序》的音乐描述

标题的含义如果弄清楚了，便可以进而研究它的音乐表现。历来对这方面的描述是很能说明问题的，特别是全面评述此曲的《止息序》，更是一篇有价值的史料。《投》文怀疑它“与明代的《神奇秘谱》中之《广陵散》二者

是否同一传谱的乐曲”，这是没有根据的。

“《止息》者，《广陵散》也。”序文一开始，就明明白白地讲清楚了。如果还有什么怀疑的话，序文又详尽地介绍了乐曲的章法、拍数：“五拍序其事，亦诗之序也。十八拍，是其正也。又十八拍，契者合也，言合鬼神也。八拍，会止息意绝也。”这些与《神奇秘谱》中的大序五拍、正声十八拍、乱声（契声）十拍和后序（会止息意）八拍，无不一一相符。

《神奇秘谱》中《广陵散》的传谱源自隋、唐时代（见该书解题），而《止息序》的作者据考是唐代的李良辅（见《新唐书·艺文志》、《广陵散考》），两者的时代相同。特别是序文的作者“寻其谱，弹其声，颇得大道之旨趣”。他所描述的旨趣，不仅与我们今天听《广陵散》的体会非常吻合，而且与传谱中的题意也是一致的。

试看序文所说：“其怨恨凄感，即如幽冥鬼神之声，邕邕容容，言语清泠。”这不正是乐谱标题“呼幽”、“返魂”、“沉思”所体现的意境吗？值得注意的是，这些描述与其他古人不谋而合，如：“哀愤躁蹙，憯痛迫胁”（唐·韩皋），“惨痛声足备”（宋·楼钥），“数声如怨诉”（元·耶律楚材）等等。尽管他们对作品题材的看法并不一致，然而对音乐的感受却是一脉相承，很值得参考。

序文接着写道：“及其怫郁慷慨，又隐隐轰轰，风雨亭亭，纷披灿烂，戈矛纵横。”这也是我们听乐曲中“冲冠”、“长虹”、“寒风”所深切感受到的。历来的有关描述也都可以相互印证，如：“悲壮见英气”（宋·楼钥）、“冲冠怒亦深”（宋·徐照）、“风雷恣呼吸”（元·耶律楚材）、“戈矛杀伐”、“令人惊心动魄”（近代杨时百）等。即使某些古人攻击这部作品“最不和平”、“忿怒燥急”，也都出于如此愤激不平的气概，这正是作品的可贵之处。

可以看出，从《止息序》的问世到今天，不论时代如何不同，不论题材的解释如何相异，也不论是赞同它还是反对它，对这首作品的音乐感受竟然如此大同小异，这难道会是偶然的吗？这只能是作品实际情况的反映。

对照聂政刺韩王的故事，其“怨恨凄感”是倾诉出父亲被害后的悲痛心境，其“怫郁慷慨”是迸发出复仇者的反抗怒火。这样的思想脉络，这样的

情绪变化，只能是铭心于“父仇当何时复报”的聂政。而另一个聂政，则斤斤于“自愧未有大功可以称者”，其精神面貌与音乐表现却无论如何也拉扯不到一起。所谓“两个故事都相符合”云云，证之以作品的音乐表现，更是站不住脚的。

《琴书大全》及慢商调

《琴书大全》在《聂政刺韩王曲》的故事中提到了慢商调，这是《广陵散》独特的用法，也是两者同源的又一明证。《投》文以为“《琴书大全》的成书比《神奇秘谱》晚了一百多年”，用来作证，感到“十分令人不解”。

所谓成书时间，应当进行具体分析。《琴书大全》是明代蒋克谦和他的曾祖、祖父、父亲四代人陆续完成的，并非个人著述。它是汇集历代琴学文献的一部集大成的丛书。其目录并见于永乐《琴书集成》，据认为是同一部书。这个“永乐”的年号，早于《神奇秘谱》成书的 1425 年，所以并不存在时间早晚的问题。何况《神奇秘谱》也不是编者自己的作品，它是永乐皇帝的兄弟朱权从“千有余曲”中选编的历代传谱。一个以文为主，一个以曲为主，都是前人成果的汇编，两书参照，相得益彰。即使成书时间有所距离，也是无足轻重的问题，这又有什么难以理解的呢?

《琴操》刊载的是解题，不一定要涉及乐谱，《琴书大全》的解题与之相同，却补充有慢商调的用法，这是很能说明问题的。慢商调就是把商弦(第二弦)降低，使之与宫弦(第一弦)同声，从而加强了最低音。在乐曲中多次运用一、二弦的拨剌奏法，有如擂动大鼓，威武雄壮，震人心弦。古人所谓“指边轰霹雳”，“纷披灿烂，戈矛纵横”，主要是因为采用了这种手法。

这是其他任何琴曲中所罕见的独特手法，正因如此，沈括在《梦溪笔谈》中指出：“《广陵散》中有数声，他曲皆无，如拨攦声之类是也。”楼钥在《攻媿集》中也说：“此曲多拨攦声，盖他曲所无者。”又说：“拨剌洎全扶，他曲安有是?”“尤致意于宫商二弦。”这个“他曲皆无”的特点，仅见于《广陵散》和《聂政刺韩王曲》，从而再一次证实了两者的内在联系。

《琴操》的真实性

前面我们从标题、音乐、用调反复论证了《广陵散》是出自《琴操》中的

故事。《投》文又问道："《琴操》的说法，是否一定真实可靠呢?"因为它的"记载多与史经不符"，而且还存在许多"漏洞"。

《琴操》与史书当然是很不相符的，岂止不符，简直是大相径庭。这一点我在前文中已经多次强调过了。不过以此而否定它的"真实可靠"，是毫无道理的。因为史书的任务是记载史实，《琴操》则是介绍民间创作，两者的性质不同，没有必要混为一谈。我们不曾因为小说、戏曲中的曹操与历史人物有所不同，而怀疑它的艺术成就；也不会因为《红楼梦》中有着曹雪芹的影子，而以自传来苛求它。为什么对于《聂政刺韩王曲》，一定要它符合了史实，才算是"真实可靠"呢?

对于《琴操》的评价，郑樵在《通志》中讲得非常精辟。他说："琴工之为是说者"，"但借古人姓名，而引其所寓耳！何独琴哉?""正为彼之意向如此，不得不如此，不说无以畅其胸中也。"《聂政刺韩王曲》就是借古人姓名"而引其所寓"的光辉范例。它把被人收买、感恩图报的聂政，改编成身受其害、自觉反抗暴君的英雄；把一举成功，改编为历经千难万险，从而大大加强了英雄事迹的感人力量。作品中那不畏强暴、坚毅不屈的人物性格，体现出被压迫人民的意志和愿望，这才是优秀文艺作品的本色。如果拘泥于史实，还有什么艺术创作可言?

史实和创作之间的这种区别，其实属于基本常识，《投》文作者也未尝不懂得这个道理，可能出于成见，具体运用起来，也就南辕北辙了。《投》文声称："我们不谈《战国策》、《史记》的记载是否可信的问题，因为艺术创作是可以不要严格按照历史事实细节的。"请看，这后半句话讲的岂非正是这个道理? 使人遗憾的是，《投》文作者错把史书当成艺术创作了。

如何运用史料

有关《广陵散》的史料虽然丰富，但是其中以讹传讹主观附会者居于多数。所谓"科学的态度"，就应当通过分析鉴别，去伪存真，求得符合实际的结论。否则的话，本来可以分辨清楚的情况，也会弄得真伪莫辨，不知所云。

朱长文在《琴史》中敢于否定《晋书·嵇康传》所载《广陵散》的神话传说，值得敬佩。但他却说："其事与《史记》聂政传大异，《史记》云'刺韩

相'，此云'韩王'，宜从史也。"这就犯了与《投》文相类似的错误，其见解就远不及郑樵高明。徐照诗句中的"冲冠怒亦深"，反映了《广陵散》的主要倾向，值得借鉴。但他同时却以封建文人的观点，嘲讽聂政的英雄事迹是什么"投剑功无补"，这就未必可取了。通过以上两个例子，说明即使同一个古人所提供的史料，也往往是真伪杂陈，不可不辨。《投》文不厌其烦地列举古人种种明显的谬论，企图指责别人的"疏漏"，其奥妙就在于未加区别。未知《投》文作者以为然否？

对于古人的言论不加鉴别，盲目肯定的例子，在《投》文中并不止此一端。该文赞扬耶律楚材说："对琴曲《广陵散》的内容、寓意、演奏都有精妙独到的研究。"这种溢美之辞，似乎也并非妥当。试看耶律楚材所说："余以为叔夜作曲也，晋尚未受禅，慢商与宫同声，臣行君道，指司马懿父子权侔人主，以悟时君者也。又序聂政之事，以讥权臣之罪不啻侠累。安得仗义之士以诛君侧之恶?"(《湛然居士文集》卷十一)在耶律楚材这一段议论中，对作品内容和寓意的见解，实在没有什么值得称赞的。首先，嵇康作曲之说就是一个明显的谬误。早在嵇康之前，此曲就已见诸记载，嵇康《琴赋》中也把它列为传统作品。他明明是向别人学来的，有史可征，怎好说是他的创作？其次，把慢商比附为"臣行君道"，更属荒唐无稽，不辨自明。再次，他因袭朱长文的"宜从史"说，把作品解释为刺韩相。所有这些，都是人云亦云，哪里有什么"独到"之处？如果说"独到"的话，也仅仅在于把反抗暴君的聂政，曲解为效忠君王的奴才，根本颠倒了作品的主题思想和人物形象。这种颠倒，即使不是蓄意篡改，也应承认是歪曲了原作精神。不能因为耶律楚材对演奏的体会颇为可取，就盲目肯定他的全部见解。

像《广陵散》这样一首富于人民性的优秀作品，在封建时代遭到种种歪曲篡改，是容易理解的。只有在解题中砍掉它的斗争锋芒，才可以迎合统治阶级的官方需要。《投》文为证明"刺韩相"之说不限于正统的官方史料，举出耶律楚材为例；随后，为证明统治阶级也不乏赞扬者，又以耶律楚材为例。于是，同一个历史人物居然兼具两重对立的身份：既是"非官方"的代表，又"无疑是统治阶级的一员"，这是否有点前后矛盾？

虽然《投》文中出现了上述种种自相矛盾之处，但能坦率地提出不同意见，就有利于问题的解决，值得欢迎，包括“一律冠以‘歪曲’、‘篡改’、‘恶毒攻击’”之类的指责，也是很受启发的。我们曾经主张：“对于一首乐曲的理解与评价，完全应当根据百家争鸣的方针，自由讨论，各抒己见。”只有这样，才能促进音乐事业的发展。

〔附录七〕 琴曲中的《春之歌》——《修禊吟》

每当严寒消逝，万木复苏之际，面对生机盎然欣欣向荣的大千世界，人们不禁激情满怀，尽情讴歌春天的来临，古今中外人同此心。为此，近代西方有《春之歌》、《春之声》等曲，我国古代也有《阳春》、《春游》、《春晓吟》、《洞天春晓》、《修禊吟》等琴曲。曲目标题着意突出一个“春”字，以揭示作品的主题思想。唯独《修禊吟》不是这样，那么，它又是如何与春天这个题材联系在一起的呢?

原来，“修禊”是古代一项民俗活动，因为活动于春天，于是就被使用为春天的同义语了。早在秦汉之前，就有了这个习俗，届时，人们为迎接春暖花开的大好时光，不分长幼，不论贵贱，纷纷走出户外，奔向田野，去尽情领略大自然的恩赐，人们跃进那滔滔不尽的东流水中，欢快地清洗自己身上一冬来积存的污垢。古书中写道：“汉仪，季春上巳，官及百姓皆禊于东流水上，洗濯祓除去宿垢。”(《晋书·礼志》)这里出现了“禊”字，“禊者，洁也”(《风俗通·祀典》)。将身上污垢清洗得一干二净，轻松爽快地欢度春宵，这是有益于身心健康的活动。难怪它会形成惯例，年年如此，并记载于古代的礼志之中。

修禊是节日中最有特点的中心活动，但不是唯一的活动。与此同时，还要进行祭祀，更要饮酒作乐，这样就增添了节日的欢乐气氛。古代艺术作品中也有这方面的描述，如：“暮春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水。”这是见于王羲之《兰亭集序》中一段脍炙人口的文字，它不但记叙了节日时间和活动地点，而且强调参与的人员异

常踊跃，不同年龄的各方面人物统统都出动了。在这春光明媚的大好时节，谁还甘心留在家里呢？于是纷纷投向大自然的怀抱。这里有绿色葱茏的高山，这里有奔腾不息的流水。“流觞曲水”是一种饮酒游戏：将盛了酒的酒觞置于流动而弯曲的流水中，任其漂浮游荡，漂到谁面前，谁就取杯饮酒。美丽的景色固然令人陶醉，流觞曲水的欢乐更加难以忘怀。

《晋书》中所说的“季春上巳”与《兰亭集序》中所说“暮春之初”，其实指的是同一个日子，即农历三月初三日。这一天作为迎春的节日，至今仍在我国南方少数民族地区保留着类似的习俗。这个节日就如同清明扫墓、中秋赏月等其他节日一样，每逢那一天，人们便习惯地自发行动起来，开展一系列有关的应时节日活动。《修禊吟》正是为表现这一节日而创作的琴曲。

通过上述分析，从内容上我们可以肯定了《修禊吟》与春天的联系；同时从形式上也可以进一步论证它就是琴曲中的“春之歌”，因为在它的标题中明确无误地昭示出一个“吟”字，这是歌曲的标志，这是一种特殊的体裁，它源于古代的歌曲，像现存琴谱中的《开指黄莺吟》、《极乐吟》就都有相应的歌词存在。《修禊吟》虽然没有歌词，但并不排除它以前曾经有过，而在长期流传中失去了歌词的可能。至少，作品中仍然保留有歌曲的特点，它的体裁短小，一般只有三段，曲调容易上口吟唱。这类体裁在琴曲中称为“调子”，演奏时要求含蓄细致，耐人寻味，与琴曲中“操弄”有明显区别。操弄规模较大，更富于器乐性能，要求对比鲜明，前后呼应。

调子和操弄有这样多的区别，以致有不少琴家很注意它们在体裁上的划分，特意在曲谱末尾注明是操弄终止还是调子终止，在减字谱中简化为“终”和“绸”。有的编者还注意在编排顺序上加以搭配，将小型的“吟”置于有关大型操弄之前，使之成为大曲的序引，如《山居吟》与《樵歌》、《飞鸣吟》与《秋鸿》，而《修禊吟》则名正言顺地与《阳春》相配。说明这两曲大小虽有不同，但在内容却是一脉相承，都是表现了春的题材。这种颇具匠心的编排，再次证实了《修禊吟》即琴曲中的“春之歌”。

明确了作品的主题思想，再来分析它的章法结构也就有了依据。全曲共三段，是典型的调子结构。第一段和第三段是以散按音奏出，中间的第

二段用泛音加以对比变化。首段展示愉悦欢快的主题，第三段再现时，将主题发展为对偶句，并推向高潮，第二段流利舒畅的泛音曲调与尾声中泛音形成呼应，每段各有不同任务，有机地将全曲结合在一起。构思严谨，层次分明。

《修禊吟》在历史上曾经长期流传，仅从现存的传谱中就可发现有九种不同版本，它们是1549年的《西麓堂琴统》、1614年的《松弦馆琴谱》、1652年的《徽言秘旨》、1692年的《徽言秘旨订》、1673年的《大还阁琴谱》、1718年的《澄鉴堂琴谱》、1692年的《琴谱析微》、1722年的《卧云楼琴谱》和1876年的《天闻阁琴谱》。从最早的十六世纪到最晚的十九世纪，长达三百年以上。这一时期是本曲流传的全盛期，特别是十七世纪的存谱出现占三分之二，说明作品颇受欢迎。此曲在流传中经过历代琴人反复加工，到《大还阁琴谱》时，发展为四段。可见此曲并非只停留在纸面上，而是活跃于琴家指下，是一首颇具生命力的琴曲。

〔附录八〕 《梅花》寻源

琴曲《梅花三弄》是大家所熟悉的一首传统曲目，人们欣赏它那飘逸清丽的格调，把它改编成多种形式演出，并以其古老的历史渊源而自豪。根据传谱中解题介绍，这首作品源自晋代桓伊吹奏的笛曲。近来有人对此说法提出质疑，其论据是：1. 桓伊吹奏的是“三调”并非“三弄”；2. 唐诗中也不见“三弄”的提法；3. 解题与原始资料有出入。这些都能言之有据，发人深思。但以上这三条理由能否推翻原有解题，还是大有讨论余地的。

这个问题之所以值得讨论，首先是因为继承和发扬民族音乐传统，应当拿出一批名副其实的古典名作，否则就谈不上学习和研究它们，很容易流于空谈。其次，还因为辨别一首古典名作的产生时代，是对它进行研究的出发点，是一系列有关议论的前提。再次，也因为大量古代音乐相继失传，幸存者凤毛麟角，鲜为人知，唯独此曲流传有绪，绵延不绝，堪称音乐遗产中的佼佼者。最后，又因为当代一些学者往往对一些失传作品，甚至对一些假古董很有兴趣，大做文章，对于这样一首至今仍然活跃在音乐

舞台上的历史名曲反而不大理会。基于这些原因，本文拟就质疑者提出的三条疑义进行商榷，同时对《梅花三弄》具体音乐的时代特色做些剖析。

一　文献依据

先谈疑义的第一条：桓伊吹奏的是“三调”而非“三弄”的问题。据原始资料记载，桓伊应王子猷之请“为作三调，弄毕，便上车去”(《世说新语·任诞》)，这里的确讲的是“三调”，而不是“三弄”。然而，两者是否截然对立，以至于提及前者就必然否定后者呢？其实不然。我们知道，“三调”是汉魏的“相和三调”以及后来的“清商三调”简化的统称，泛指一个历史时期的器乐品种，它可以代表或包括许多曲目，却不意味着排斥某些曲目。比如当时记载说：“今三调中自有《公无渡河》，其声哀切。故入瑟调。”(《汉魏遗书钞》引《古今乐录》)这里把《公无渡河》看作是“三调”中的一个具体曲目。如果仅仅抓住“三调”这个称谓，用来否定《公无渡河》，我们当然不会同意。同样的道理，根据“三调”的称谓，用来排除“三弄”的存在，似乎也是令人难以赞同的了。

一般说来，“三弄”指的是同一曲调在三个不同音区加以重复的演奏手法。至于“三调”，尽管它有乐种的含义，也有清、平、瑟三种调式的含义。那是否和“三弄”的演奏手法毫无关系呢？也不尽然。在某些情况下，两者是可以通用的。请看古人这样的例子：“张永《录》曰：‘未歌之前，有八部弦，四器俱作，在高、下、游弄之后，凡三调，歌弦一部竟，辄作送歌。’今用器。”(《汉魏遗书钞》引《古今乐录》)引文中讲的“凡三调”，包括有“高、下、游”这三弄，也就是说：高音区的“高声弄”，低音区的“下声弄”，游动于这两者之间的“游弄”，这几种不同音区的“弄”加在一起，一共是“三调”。在这个例子中，“三调”和“三弄”是画等号的。据此可知，演奏的“三调”，其实也就是“三弄”。

再谈第二条疑义：唐诗中并不见“三弄”其曲。唐诗中尚未发现有关“三弄”的提法，这确是实情。然而，这并不能理解为唐代根本不存在这一作品。曲名不过是一首作品外加的符号，它是可以更换的。人生不过百岁，也还有着乳名、学名、表字、别号等不同称谓，更何况千年以上长期流传的音乐作品？愈是源远流长、广为传奏的古代名曲，愈是容易出现许

多名称。例如汉代的《聂政刺韩王曲》，晋唐称之为《广陵止息》，宋代则把《广陵散》这样的名称沿用至今。此外，它还有过《报亲曲》、《报友曲》、《嵇康怨》等别名。又比如《王昭君》、《明君》、《昭君怨》和《龙翔操》等，也是一脉相承，几经更易。从这些例子可以看出，一首乐曲在漫长的流传过程中，往往会在名称上发生变化，自始至终保持一个曲名不变的情况是很少的。

看来，唐代还不曾推广开《梅花三弄》这样的曲名，所以在唐代诗歌中未能寻见它。如果据此就断言“唐诗中一无踪迹可查”，那也未免失之于武断，因为唐诗已经从不同角度为我们提供了大量信息。比如像“一夜梅花笛里飞”（张祜）、“塞北梅花羌笛吹”（刘禹锡）、“白雪梅花处处吹”（白居易）等等，充分证明笛曲《梅花》在当时确实存在。诗中还通过“处处吹”等描述出它在群众中广为传奏的情况。唐诗还告诉我们，笛曲《梅花》在当时就已经传为多种不同的名称，其中包括宋之问在《咏笛》中讲的“逐吹梅花落”，李白在《从军行》中讲的“笛奏梅花曲”，《清溪半夜闻笛》中的“羌笛梅花引”等等。查阅一下现存古琴曲谱，不难发现这些唐代的曲名在琴曲中大都赫然存在。其中《梅花曲》见于明正德六年（公元 1511 年）谢琳的《太古遗音》，《梅花引》见于明嘉靖二十五年（公元 1546 年）的《梧冈琴谱》，明洪熙乙巳（公元 1425 年）《神奇秘谱》也在《梅花三弄》的标题下注明“又名《梅花引》、《玉妃引》”，明嘉靖四十年（公元 1561 年）《琴谱正传》则在乐曲的第十段用了“落梅声”的小标题，透露出当年名为《梅花落》的痕迹……凡此种种，都不是个别的现象。通过这些事例可以认为，现存《梅花三弄》即唐代的《梅花引》。感谢唐代诗人为我们提供了如此可贵的信息，对此，又怎能视而不见，错怪“唐诗中一无踪迹可查”呢？

至于说第三条疑义：解题和原始史料有所出入云云，其实也不奇怪，古籍之中这种情况所在多是，即使正统史书之间也难免相互抵牾。只要基本情节相符，也就说明有所依据，即使在枝节上有些分歧，也不宜加以否定。有些琴曲解题容易使人产生怀疑，常常是因为作者不曾提供任何依据。比如被誉为“很有见地”的杨抡就在他所编的琴谱中提出许多耸人听闻的说法：《楚歌》为张子房作，《梅花三弄》是颜师古作，《鹤舞洞天》是苏

东坡作……如此等等，不一而足，这些新奇的高论，只能姑妄听之。

至于《神奇秘谱》的编者朱权，他和杨抡的情况颇有不同，他比较严谨，在解题中常能提供很有价值的史料，因此在琴坛中的声望也远远超过杨抡，这是有目共睹的事实。他在此曲的解题中，一开始就郑重声明："臞仙按：《琴传》曰……"臞仙是作者朱权的别号，他引证的《琴传》一书虽已不存，却明白无误地昭告读者：材料是有所依据的，绝非肆意捏造、信口雌黄。可是杨抡所谓"颜师古所作"却不见出处。颜师古是初唐时训诂学者，记载中并不曾有他长于弹琴的事迹，却和琴学搭上了因缘，而且居然创作出这样一首传世名作，委实有些不可思议。对比之下，《神奇秘谱》的解题不仅有《琴传》为依据，而且还有史料可以印证。无论是南北朝写的《世说新语》，还是唐代编写的《晋书》，都记载有这样的事实：桓伊是晋代著名音乐家，他曾经为王子猷吹奏过一支笛曲，这些基本情节和琴曲解题并不存在什么事实上的差别。现存各种版本的传谱中，普遍采用朱权提供的这个解题，却不大理会杨抡的说法，这种情况恐怕不会出于偶然吧？

朱权的解题也并非十全十美，某些枝节问题还是可以继续探讨的。他所说"后人以琴为三弄焉"，强调后世才有人把它编入琴曲，就未必完全妥当。因为在唐代以前，琴曲和其他乐器的曲目常常是通用的。蔡邕、嵇康在《琴赋》中提及的一些曲目，同时也作为相和三调的曲目出现在《宋书·乐志》和《古今乐录》之中。唐代以后，琴曲和其他器乐曲开始分道扬镳，在此情况下，才有必要将笛曲编为琴曲，产生"后人以琴为三弄"的情况。

桓伊吹奏的"三调"所包括的上声弄、下声弄、游弄，在弦乐器中则称之为上间弦、下间弦、游弦，总称"三调游弦"。这个名称有时被人们简化，称"三调"，或"游弦"。就如同《广陵止息》有时也称《广陵》或《止息》那样，名为《三调游弦》的这首琴曲在晋代就已经和《广陵止息》齐名了。《宋书·隐逸传》中介绍当时一位著名的弹琴家戴颙，说他的演奏"并新声变曲，其《三调游弦》、《广陵止息》之流，皆与世异"。这里为说明演奏家善于创新，特别选取这两首有代表性的传统曲目，强调指出，即使这两首为人们所熟悉的流行琴曲，也被他弹奏得与众不同。戴颙的父亲戴逵是晋代一位大名鼎鼎的琴家，他宁可把琴打碎，也不甘为司马氏的"王门伶

人”。这位戴逵正与桓伊同一时代，足见这首琴曲早已有之，不能说后来才编成琴曲，所谓“后人以琴为三弄焉”，看来不够准确。

这首琴曲从晋代流传到了唐代，在唐代手抄的《碣石调·幽兰》谱后的曲目之中，仍然可以看到它与《广陵止息》等名曲并列的记载。朱长文《琴史》还告诉我们：盛唐时代著名琴师薛易简从小就以此曲见长。可以看出，唐代前期还有琴曲《三调游弦》，和当时流行的笛曲《梅花引》并存于世。两者的名称所以不同，是因为前者强调的是表现手法，后者强调的是表现内容，而《梅花三弄》这样的名称，则巧妙地把两者结合起来，各取所长，既反映出传统的表现手法，又突出了它所表现的内容。

疑义者所根据的三条理由，至此我们已逐条进行了商榷。问题似乎是可以解决了；但是，除了上述文献资料方面的论证之外，也不能忽视现存具体音乐，还有必要就此继续探讨。

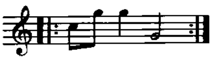
二　曲式特征

从《三调游弦》经过《梅花引》到《梅花三弄》，经历了三个不同的发展阶段，构成它的全部历史。其中后两个阶段的关系比较清楚，因为有唐诗和存谱中的共同曲名可以作证。至于第一阶段中的音乐特点还有多少保留下来？这是我们非常关心的问题。如果说晋代音乐的痕迹至今已荡然无存，那么我们前面关于文献方面的论证，还能有多大意义呢？

根据有关记载得知：从晋代到唐代前期，《三调游弦》和《广陵止息》经常同时出现。这种情况说明它们的时代背景和流传范围存在着共通之处。这种共通之处应当在音乐中有所反映，如能证实这一点，将为我们了解它和晋代乐曲遗存的关系，提供令人信服的论据。
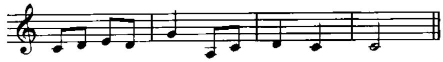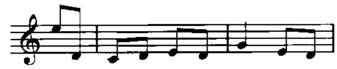
实际情况正是如此，以《广陵散》和《梅花三弄》为代表的早期琴曲和宋代以后的大量琴曲之间，存在着非常明显的差别。无论是曲式结构方面或是指法风格方面都有一些不同的特征，体现出时代的差距在音乐中留下的烙印。下面先介绍《梅花三弄》在曲式结构方面的一些特征：
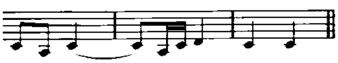
其一，短句的叠用。泛音乐段中开始的两句，就是最为明显的例子。这种乐句比较短小，不容易给人留下深刻的印象。为了弥补这个缺点于是
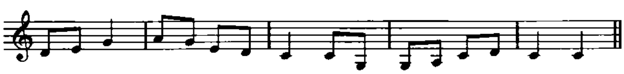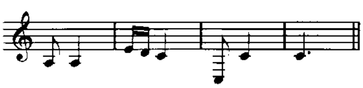
加以重复，在古谱中标以“再作”的省写符号，这就是我们很熟悉的：后来在这两句之间加上了经过音，但是这种叠句的特征并不曾消失。叠句在其他段也经常运用，像古谱的第六段中，这类“再作”就有六处之多，这绝不是偶然的现象。在早期琴曲《广陵散》、《大胡笳》、《小胡笳》、《酒狂》之中，这类叠句层出不穷，屡见不鲜，形成其特有的时代标记。难怪嵇康在他的《琴赋》中不止一次描绘了这种叠句，诸如“双美并进，骈驰翼驱”、“参谭繁促，复叠攒仄”，这种形象而富于诗意的描绘，对于我们揣摩古代音乐的特点很有启发。宋代以后由于发展了处理曲调的艺术手段，这些朴素而原始的叠句也就少见了。

其二是乐段的重复、再现。《梅花三弄》中的三弄，就是指它那泛音乐段在不同的弦位上重复了三次，而曲调却没有什么变化，整个乐段这种简单的重复、再现，也是早期琴曲的重要特征。随着时代的推移，人们的欣赏习惯和审美趣味也在发生变化，难免会对这种重复感到厌烦。《律话》在此曲的后记中曾经指出：“此操三弄，音颇古奥。人或嫌其三准三调，前后一辄，改句无多，数见不鲜，屡言厌听……以为古音必不如是之饶舌。”有人以为古代音乐不至于这样啰嗦，实为大谬。《律话》作者为此申辩道：“噫！《诗经》一部，前后叠文十居八九。此是何音耶?”在我国最早的民歌总集《诗经》之中，的确保留有我国古代音乐形式，以此来论证这种曲式具有悠久的民族传统，是有说服力的。在现存琴曲之中，整段重复再现也多见于早期传谱。像《昭君怨》中的两段泛音曲调，也像《梅花三弄》那样，分别出现在下准和上准，而曲调完全相同。它的第二段和第七段，也是一音不差地原样再现。另有一首《颐真》，其泛音曲调甚至在不同的徽位上重复了四次。由于这些重复的曲调原封不动地照搬其首次呈现的曲调，因而可以使用省写符号。诸如“从头再作”、“从○至○”等等，早期传谱中此类符号触目皆是，特点异常鲜明。后世琴曲在乐段之间会有所发展变化，很少这种简单的重复，因而也就无法利用这类省写符号，所以我们在它们的传谱之中，难得寻见其踪影了。

特点之三，是段尾的共同曲调。《梅花三弄》在段落尾部，经常使用一个

相同的乐句，在《神奇秘谱》中它是：近代流行的版本中，这个曲调被加工成为这样：

它配合其所出现的段落，时而使用泛音，时而以散音奏出。各段中错综纷纭的各式曲调，通过这一共同尾句，使之能够前后呼应。在变化之中又有统一，听起来回环反复兴味盎然。这种尾句还提示本乐段行将告一段落，有效地起到标点符号的作用。在《广陵散》中，这种共同尾声尤其引人注目，全曲出现达四五十次之多。它不仅起到尾句的作用，而且成为作品中给人印象最深的主题音调。它的基本形态是：

这首规模宏伟的大型作品能够做到脉络贯通，前后呼应，浑然一体，共同的尾句实在是起着未可低估的作用。短小作品如《酒狂》，多次在段尾出现这样一个富于感叹意味的曲调：它对于表现作者借酒佯狂的苦闷心情，颇有功效。

民间乐曲中也保存有这种手法，称之为“合尾”、“重尾”，琴曲中则称“果声”。《西麓堂琴统》的《忆颜回》曲谱中就标有这种果声。《诚一堂琴谱》在《梅花三弄》的后记中还特别指出这个特点，说“此曲易于急，以果声多也”。“果声多”固然是事实，要说这就是“此曲易于急”的原因，却也未必。此曲繁拍促节以快速见称，其原因并不在于曲式结构，而在于它那特殊的指法和弹奏风格。

三　指法风格

琴曲演奏中指法和风格的特点，是区别早期作品和晚近作品的又一个重要方面。弹奏家早已注意及此，并把早期琴曲的这个特点概括为四个字，即“声多韵少”。“声多”指的是右手拨奏指法繁多，“韵少”指的是左手按指滑动较少。右手拨奏经常使用一些套头指法，每套指法包括十来个

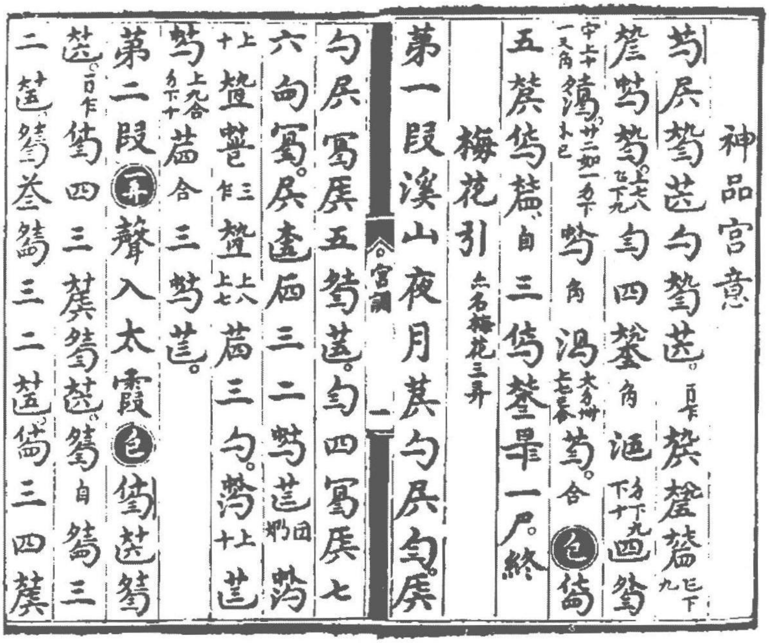
乐音，弹奏起来富于华彩，洋洋盈耳，所以称“声多”。可是另一方面，左手的吟猱绰注以及各种走手音，却比晚近琴曲简略得多，所以称“韵少”。“声多”和“韵少”这一对矛盾的统一，构成早期琴曲一种特殊的演奏风格。南北朝诗人庾信所谓“声烦广陵散”，《诚一堂琴谱》后记所谓“此曲易于急”，就是从不同角度反映了这种风格特点。熟悉了这种特点与其他琴曲的区别，将为鉴别琴曲的时代打开一扇窗口。

前面提到的套头指法中，“滚拂”、“掐撮三声”、“打圆”等等，被后世琴曲继承下来，普遍采用，已经失去用以辨别时代特征的意义。另外还有一些则为早期琴曲所特有，如“长锁”、“大间勾”等，在晚近传谱中是难以见到的，这后一类指法颇有资格作为我们的向导，引导我们去探索古曲的奥秘。

所谓“长锁”，是和一般短锁、小锁对比而言，它们都是在同一弦位反复拨奏。而长锁用的时间长些，同音反复的次数多些，一般总在七八次以上。长锁是用来代替拖长的声腔的，因为拨奏的弦声短促，不能像人声那样曼声歌唱，于是用这种手段来代替。《梅花三弄》在第六、七、八、九各段中都使用有这种长锁。它那一连串急促的同音反复，犹如疾风劲吹，枝叶飞舞，给人以动荡的感受。乐谱中使用了“凌风戛玉”、“风荡梅花”一类的分段标题，提示着作品中所创造的音乐形象。长锁指法为这种艺术构思提供了手段，它和前面幽静端庄的泛音曲调构成鲜明的对比，不断把乐曲推向高潮。

长锁虽说是同音反复，但是要把这十来个乐音安排得疏密得当，轻重合适，有效地配合曲调表现，却需要一番工夫。南北朝时期盛行此种指法，当时一位著名弹奏家柳世隆，就因为长于此法，而被人们尊为“柳公双锁”。当时流行的琴曲《乌夜啼》中，就大量运用了这种指法。其他如《广陵散》、《大胡笳》、《小胡笳》等早期作品中，也有不少长锁指法，从而构成其特殊的时代标志。
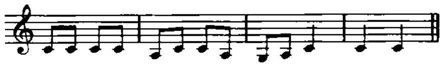
所谓“大间勾”，则是和“小间勾”相对比而产生的称谓。早期传谱之中把它简化缩写成一个符号，有时记成“旬”，有时记为“焵”。像《梧冈琴谱》、《杏庄太音补遗》等版本中，其《梅花三弄》的传谱中还都保持有



《梅花引》（节选，明《梧冈琴谱》刊本）



《梅花三弄》（节选，明《杏庄太音补遗》刊本）

这个原始的记写符号。《神奇秘谱》中虽把它分解为十几个单音指法，不再使用“大间勾”的记法，不过它的演奏效果却依然如故。看来《神奇秘谱》的编者是采用了后世流行传谱，所以有些变动。这种指法近似“打圆”，也是把不同弦位的两音反复奏出，不同的是“大间勾”反复的次数多一些，而且在其中加有助音装饰。如《神奇秘谱》此曲第一段第五句中：其他如第二、四、五、七、八各段，也有这种指法。这种指法配合作品中表现梅花战严寒、傲霜雪的品格，可以使人产生花枝动荡、迎风摇曳的联想。《广陵散》在三段小序和大序第五段中用了这种指法，作品显得更加从容稳健、气势恢弘，为正声部分掀起波澜壮阔的场面做了充分的铺垫。

除上述两种指法之外，还有其他一些古老指法，如：“[illegible]”和“[illegible]三聲”（见《神奇秘谱》第一段第六句），又如“[illegible]”（见《梧冈琴谱》第九段第一句）等等。这些指法在早期传谱并不罕见，而晚近的作品中是没有的。

有些指法所以被时代淘汰，原因很多：或是出于审美趣味的改变，或是出于弹奏和乐器改进，或是因为创作手法的提高，有些套头指法形成了固定的格式，显得千篇一律，烦琐冗长，缺乏个性。尽管如此，它们在历史上还是有过功绩的，特别是今天，又将为我们识别古曲做出新的贡献。

综上所述，无论是文献记载还是从音乐传谱来看，《梅花三弄》源于晋代都是有根据的，这个传统的琴曲解题是难以推翻的。

三评： 目送归鸿， 手挥五弦

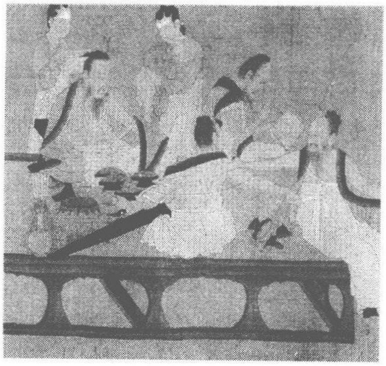
——魏晋风度

琴学思想向来是儒家占统治地位，从“移风易俗，莫善于乐”，到汉儒的“琴者禁也”，一直强调弹琴是创建和谐社会的工具。不过，过分屈从于政治需求，也严重束缚了艺术的发展。

魏晋时期突破了这种束缚，嵇康提出了“非汤武而薄周孔”，在诗歌中“目送归鸿，手挥五弦，俯仰自得，游心太玄”，在《琴赋》中高唱“凌扶摇兮憩瀛洲，要列子兮为好仇”，竟然想与列子做伴遨游太空。嵇康这种大胆的艺术追求，和同一时代的借酒佯狂的阮籍，和提倡“无弦琴”的陶渊明，共同营造了思想活跃的魏晋风度。

此后，琴坛出现了《列子御风》、《庄周梦蝶》、《颐真》、《玄默》、《忘机》等一系列反映道家思想的作品，出现了更多反映文人清高自持、淡泊名利、崇尚自然等隐逸思想的作品，如《梅花三弄》、《渔歌》、《渔樵问答》、《平沙落雁》等。这些作品逐渐形成了琴曲作品的主流，魏晋风度所起的开拓作用，其历史价值不可低估。

第四章　南北朝





北齐·杨子华《校书图》(局部,宋摹本)

公元420年南方的东晋递变为宋、齐、梁、陈四个朝代。北方的各民族后来由北魏统一，形成南北对峙的局面，史称南北朝。北方在战乱中经济遭到破坏，人口大量南移，把传统的文化带到了南方。南朝的社会情况比较安定，在经济发展的基础上，出现了许多文化昌盛的城镇。“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群。”(《南史·循吏列传》)在民间歌舞普遍发展的基础上，由于统治阶层的提倡，形成了具有时代风貌的清商乐。当时的许多琴曲都与清商乐有联系。

第一节　琴人

南朝的君主和诸侯王大多爱好文学和音乐，在他们的倡导下，出现了不少文人琴家。一些出身于庶族寒门的文人，由于士族门阀制度的限制，经常处于不得志的境地。他们往往愤世嫉俗，隐遁逃世，以琴书自娱。戴颙、宗炳、柳恽、柳谐是当时较有影响的琴人。

戴颙(公元377—441)　他的父亲戴逵是晋代著名琴家，曾拒为王门伶人，很得舆论称道。戴颙与其兄戴勃继承了父亲的琴学，而且颇有创建。《宋书·隐逸传》中说他们“各造新声，勃五部，颙十五部，颙又制长弄一部，并传于世”。戴氏兄弟创作新声之多，在早期琴家中是罕见的。他们的创作是在传统的基础上加工发展，在当时很有影响，因而有“并传于世”的说法。戴颙所奏之曲“并新声变曲，其《三调游弦》、《广陵止息》之流皆与世异”。这两首琴曲都是嵇康在《琴赋》中所称道的。戴颙和嵇康同乡，都是谯郡铚(今安徽宿县西南)人。看来戴颙是继承了嵇康关于琴的传统，但是又“皆与世异”，说明他能够推陈出新，有所发展，而不是拘泥古调，墨守成规。对于民歌他也进行过加工改编，“尝合《何尝》、《白鹄》二声以为一调，号为《清旷》”。《何尝行》和《白鹄》是反映爱情生活的相和歌瑟调曲，两首民歌的歌辞内容比较接近，把它们合为“一调”是可以理解的。但是，“号为《清旷》”就带有当时玄学清谈的气味，可能已经离开原有传统民歌的主题，表现文人的趣味和好尚。像《清旷》这类作品，在琴谱中并不少见，往往从标题上看是文人的东西，而其曲调却是吸收了民间的创作成

果。著录中有《戴氏琴谱》四卷，可惜原书已不存。戴颙还在雕塑艺术方面具有才能，当时有人铸造了一尊佛像，总不令人满意，显得面孔太瘦，后来经戴颙的指点，削减了肩胛，才克服了原来的缺点。

宗炳(公元374—443)　和戴颙一样，也是兼长音乐和美术的艺术家。他“妙善琴书”，又爱画山水，曾“远陟荆巫，南登衡岳”。每次出游，常流连忘返。以后年老多病，担心名山大川不能遍游，就画出所游之处，张挂在室内。他曾对人说：“抚琴动操，欲令众山皆响。”可见他的演奏很富于想象，琴声画意已经融为一体。他演奏的琴曲题材一定会涉及山水景色，这也和当时盛行山水诗的风气互相吻合。现存琴曲中此类题材不少，当与这一时期的文人风尚有关。宗炳还擅长演奏一首叫做《金石弄》的琴曲，这首曲子曾为晋代桓氏家族所推重。刘宋当局曾特地派了乐师杨观去向宗炳求教(《宋书·隐逸传》)。

柳恽(公元465—517)　南齐时琴家，“雅善音律，尤笃好于琴”。他父亲柳世隆以“双锁”指法出众，人称“柳公双锁”。柳世隆常自称：“马矟第一，清谈第二，弹琴第三。”可见弹琴在他生活中占有重要地位。柳恽“每奏其父曲，常感思，复变体备写古曲”，也是一位能在传统的基础上进行变革的琴手。他的琴艺主要学自刘宋时期的两位著名琴师：嵇元荣和羊盖。这两人是戴逵的学生。柳恽能兼取两家之长，融会贯通。竟陵王萧子良称赞他“巧越嵇心，妙臻羊体。良质美手，信在今辰”，说他在内容的表达方面超越了嵇元荣，在形式表现方面达到了羊盖的水平。梁武帝也赞扬他说：“其才艺足了十人。”他还有《清调论》和《乐议》等音乐理论著作(《南齐书》)。

柳谐　北魏琴家。由于能创新，向他学琴的人很多，在北魏颇有影响。《琴史》中说他：“颇有文学，善鼓琴以新声手势，京师士子翕然从学。”

第二节　琴曲

南北朝琴曲和当时的清商乐关系密切，其情况类似汉代琴曲和相和歌的关系。古代有明确记载的《碣石调·幽兰》和《乌夜啼》至今仍有传谱。这

些曲目为我们了解当时的音乐情况，提供了第一手资料。

《碣石调·幽兰》

原谱为唐代人手写的文字谱卷子，卷首和卷尾都标名为《碣石调·幽兰》。谱前小序说明该谱传自丘明（公元493—590）。原件保存在日本京都西贺茂的神光院，是现存世界上最古老的琴曲乐谱。

“碣石调”是指它的曲调形式，“幽兰”是指乐曲所表现的内容。“碣石调”源于相和歌瑟调曲中的《陇西行》，即陇西地方的歌曲。陇西在今甘肃天水西北，其南为羌族，其北为匈奴族。《陇西行》的音乐有可能吸收了少数民族的乐曲风格。

这个曲调曾用来填唱相和歌《步出夏门行》和曹操所作的四首乐府诗歌，即《观沧海》、《冬十月》、《河朔寒》、《龟虽寿》。因为曹诗《观沧海》开头两句歌辞是“东临碣石，以观沧海”，所以又把这四首诗统称为《碣石篇》，把它的曲调称为《碣石调》，于是《陇西行》就变成了《碣石调》。

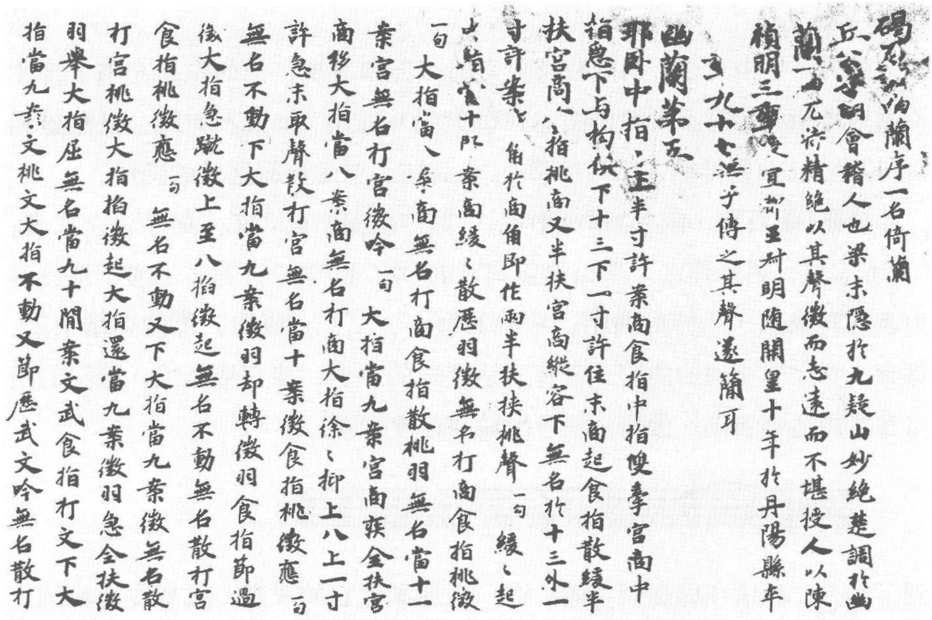
这个曲调到了晋代，又作为舞曲来使用。《南齐书·乐志》载：“《碣石》，魏武帝辞，晋以为《碣石舞》，其歌四章。”所说“歌四章”，即指曹操所作的四首歌。在相和曲中称“四章”为“四解”，在琴曲中则称“四拍”。现存《碣石调·幽兰》谱中，在每拍的结尾都用文字注明“拍之大息”或“拍之”，一共有四处，也正好是四拍，可见它是源于古代的相和歌。《乐府诗集·拂舞歌诗》中介绍了晋代五篇拂舞，《碣石》是其中之一，并说：“齐多删旧辞而因其名。”这个“碣石调”，就是因袭了魏晋时代的名称。

《碣石调·幽兰》则是在碣石调中改填以《幽兰》为题的歌辞，犹如宋代的词中仍然保留词牌名称一样。那么，这首《幽兰》的歌辞是谁作的呢？见于《乐府诗集·琴曲歌辞》中以此命名的琴歌不只一首，从孔丘到韩愈等都写过“幽兰”题材的歌辞，但在魏晋以前还不曾有人称作“碣石调”。隋唐以后，也基本不再使用这一名称。只有刘宋时期的鲍照，不仅时代最为接近，而且内容和形式都比较切合，因而最有可能是他的作品。

鲍照（公元414？—466）是南北朝时期杰出诗人。诗作二百多首中乐府诗歌就占了八十多首，包括拂舞歌辞和琴曲歌辞等，《幽兰》即他创作的琴

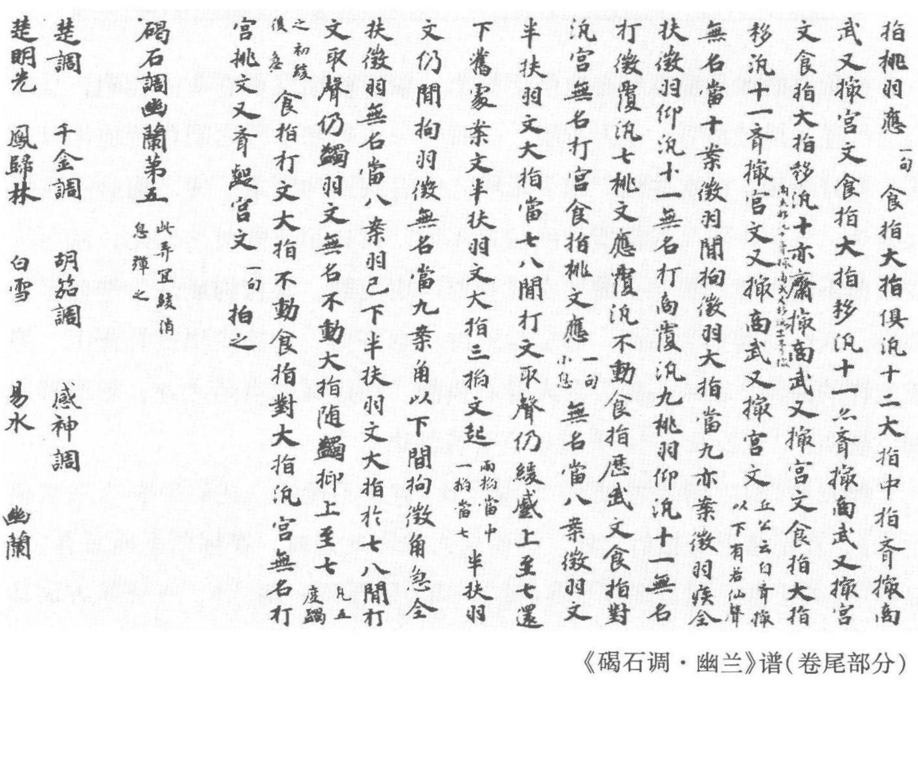
宮徵大指不動食指桃文中指無名間拘羽徵桃文無
名散摘徵食指應武文龊斂大指不動急全扶文武大
指當八案武食指桃武大指緩抑上半寸許 一句 大指當
八上一寸許案羽食指打羽大指却退至八還上蹴取聲
大指附絃下當九案羽文於羽文作兩半挟桃聲大指兩
節抑文上至八至七蠹取餘聲 一句 無名當九案羽大指
當八上案羽無名打羽大指搯羽起無名當十案徵大
指當九案徵羽即於徵羽作縷全扶無名打數大指急
蠹至八上搯徵起無名疾退下十一還上至十住散桃文
應無名摘徵散應武文無名散打宮無名打徵食指散
桃文中指無名間拘徵羽桃文摘徵應擘武文龊斂 一句
大指當九案徵羽即於徵羽作縷全拏二聲屈無名
於十九間案文武食指打文大指當九案文食指便桃
文大指案不動食指應武文無名散打宮徵食指桃文
中指無名散間拘徵羽食指桃文無名散摘徵應武文
龊斂大指案文武不動急全扶文武抄大指當八案
武羽武抑上半寸許取聲 一句 大指 大指於九下半寸許案文武
食指打文大指抑文上至九大指不動食指拘武中指
拏文武無名著文大指無名附絃下當十十一案文無
名打文大指搯文起 搯文時節搯起 無名不動無名搯文食指

遊春　淥水　幽居　坐愁　秋思
長清　短清　長側　短側
上上舞　下上舞　上間絃　下間絃
登隴　望秦　竹吟風　哀松路　悲漢月
辭漢　跨鞍　望鄉　奔雲　入林
華舜十遊　史明五弄　董揩五弄
鳳翅五路　流波　雙流　三挾流泉　石上流泉
蛾眉　悲風拂隴頭　風入松　遊絃　楚客吟秋風
東武太山　招賢　反顧　閑居樂　鳳遊園　蜀側
古側　龍吟　千金清　屈原歎　烏夜啼　瑟調
廣陵止息　楚妃歎



碣石調幽蘭序一名倚蘭
丘公字明會稽人也梁末隱於九疑山妙絕楚調於幽
蘭一曲尤特精絕以其聲微而志遠而不堪授人以陳
禎明三年授宜都王叔明隨開皇十年於丹陽縣卒
年九十七無子傳之其聲遂簡耳
幽蘭第五
耶卧中指十上半寸許案商食指中指雙牽宮商中
指急下與構俱下十三下一寸許住末商起食指散緩半
扶宮商一仍挑商又半扶宮商縱容下無名於十三外一
寸許案商角於商角即作兩半扶挃挑聲 一句 緩緩起
大指當十一案商緩緩散歷羽徵無名打商食指挑徵
一句 大指當八案商無名打商食指散挑羽無名當十一
案宮無名打宮徵吟 一句 大指當九案宮商疾全扶宮
商移大指當八案商無名打商大指徐徐抑上八上一寸
許急未取聲散打宮無名當十案徵食指挑徵應 一句
無名不動下大指當九案徵羽卻轉徵羽食指節過
徵大指急蹴徵上至八指徵起無名不動無名散打宮
食指挑徵應 一句 無名不動又下大指當九案徵無名散
打宮挑徵大指掐徵起大指還當九案徵羽急全扶徵
羽舉大指屈無名當九十間案文武食指打文下大
指當九案文挑文大指不動又節歷武文吟無名散打

《碣石调·幽兰》谱(卷首部分)



指挑羽應 一句 食指大指俱沉十二大指中指齊撮商
武又撮宮文食指大指移沉十一亦齊撮角武又撮宮
文食指大指移沉十亦齊撮商武又撮宮文食指大指
移沉十一齊撮宮文又撮商武又撮宮文 丘公云自齊撮以下有若仙聲
無名當十案徵羽間拘徵羽大指當九亦案徵羽疾全
扶徵羽仰沉十一無名打商覆沉九挑羽仰沉十一無名
打徵覆沉七挑文應覆沉不動食指歷武文食指對
沉宮無名打宮食指挑文應 一句 無名當八案徵羽文
半扶羽文大指當七八間打文取聲仍緩緩上至七還
下舊處案文半扶羽文大指三拘文起 兩拘當中一拘當七 半扶羽
文仍間拘羽徵無名當九案角以下間拘徵角急全
扶徵羽無名當八案羽已下半扶羽文大指於七八間打
文取聲仍蠲羽文無名不動大指隨蠲抑上至七 凡五度蠲
之初緩後急 食指打文大指不動食指對大指沉宮無名打
宮挑文又齊起宮文 一句 拘之
碣石調幽蘭第五 此弄宜緩消息彈之
楚調 千金調 胡笳調 感神調
楚明光 鳳歸林 白雪 易水 幽蘭

《碣石调·幽兰》谱(卷尾部分)

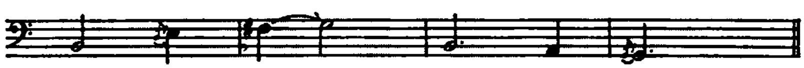
曲歌辞之一。

鲍照一生中受尽了门阀特权势力的打击和歧视，他的作品充满了怀才不遇的牢骚和愤懑不平的情绪。在《幽兰》中也有“华落不知终，空愁坐相误”以及“长袖蹔徘徊，驷马停路歧”等诗句，就是流露这样的感情。

琴曲《碣石调·幽兰》谱序中说：“其声微而志远。”谱末的小注中又说：“此弄宜缓，消息弹之。”所以要强调它的“缓”和“微”，无非是为了更深刻地表达其幽怨、压抑的曲情。乐曲的第一、二、三段中，每段在结束前，都有一句大体相同的曲调，带有总结全段的意思，使它那悲愤、感叹的情绪在本段达到顶点。像第一段中出现的这种曲调：



到了第二、三段中即加以发展，进一步加深了它的表现，犹如在重重的压抑下深长地叹息，给人以极为深刻的感受：



初听此曲像是漫不经心地信手拈出，细听就会发现它非同凡响，全曲构思严谨，设计精巧，令人折服。全曲每一乐句和乐段之间都特地加以说明，划分明确，层次井然。四个乐段之间有共同的因素，使之前后呼应形成整体。各个乐段又根据所处的位置不同，而有相应的对比变化，从而推动乐曲不断发展。贯穿全曲的主要音调运用变徵、变宫构成富于神秘感的情趣，到终曲前汇为高潮。如虚似幻的泛音齐撮，徐徐奏出委婉深沉、静谧安详的曲调，沁人心脾，令人身心俱静。在这画龙点睛之处，乐谱特地加以说明：“丘公云：‘自齐撮以下有若仙声。’”

鲍照的《幽兰》和《琴操》中所说孔丘“自伤不逢时，托辞于香兰”的《猗兰操》，在情绪上有相似之处，因而唐人抄写此谱时，在标题下面写有“一名倚兰”的字样。但是现存琴曲《猗兰》和《碣石调·幽兰》，在音乐方面却毫无共同之处。应该说，它们是不同时代的两首并不相干的作品，前者是后人托名孔子所拟作，是不应该把它和《碣石调·幽兰》一曲混为一谈的。

谱序中着重介绍了传谱者丘明的情况，说他是“会稽人也，梁末隐于九嶷山，妙绝楚调，于《幽兰》一曲尤特精绝”。还说他临终前一年，才传授给宜都人王叔明。他于隋开皇十年死在丹阳，享年九十七岁。谱序中并没有一句提到琴曲和孔丘有关的话，此亦可证明《幽兰》与《猗兰》并非同一琴曲。看来，丘明的一生都是活动在南方，所以他才“妙绝楚调”，但《幽兰》一曲却未必属于楚调。

《幽兰》一曲的音乐风格和楚调中的《广陵散》绝少相似之处，无论在乐曲结构上，或音阶调式上，都是迥然不同的。如多用 si、mi、♯fa 和 ♮fa 并存于曲调之中等等，这些特点和琴曲《小胡笳》却颇为类似。看来，它是从北方的陇西地方传到南方的音乐，因而显示出和北方少数民族音乐的某些联系。

《幽兰》一曲谱式古老，保存了原始的文字谱的记写方法，一个乐音往往需用几句话才能交代清楚。用文字写出左手第几指，按某弦某徽位，从而严格地规定出音高和音色；而右手的指法和奏法，则在一定程度上规定了节奏和装饰音的使用。现在看来，这种记谱方法自然过于烦琐，但在当时却是最先进的办法。它相当准确而精密地记录出曲调的进行，许多琴曲靠它保存下来，而其他乐曲却由于没有采用这类记谱方法，就都失传了。

唐代曹柔等人开始把这种文字谱加以减化，称为“减字谱”，如“大指按五弦七徽，右手食指挑五弦”这样两句话，就可以简化成为“⿺乚⿱⿰大七五”，这样一个符号。现存大量琴谱，就是用这种减字谱记写的。只有《碣石调·幽兰》谱是唯一的例外，它是减字谱的始祖，具有可贵的历史价值。

《乌夜啼》

原为清商乐中西曲歌之一。“西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间，而其声、节、送、和与吴歌亦异，故其方俗而谓之西曲云。”这段话见于《古今乐录》，书中并指出《乌夜啼》是当时三十四首西曲歌之一。这首歌共八段歌辞，大意是表现少年辞家远行之后，女方对他的思念心情。歌中借乌鸦作比喻，如“乌生如欲飞”、“夜啼至天曙”。每段唱完都有一个共同的和腔，其歌辞是：“夜夜望郎来，乌夜啼，笼窗窗不开。”所以歌名叫作《乌夜啼》。它还是一首舞曲，“《乌夜啼》旧舞十六人”（《古今乐录》），而且是具

有相当规模的舞蹈。为这首歌舞伴奏的多种乐器中包括有琴，所以它的曲调便作为琴曲保存了下来。

历代关于《乌夜啼》的诗作很多，仅《乐府诗集》中就有十多种，从这些诗歌中可以看出《乌夜啼》在当时流传的情况。如梁简文帝的同名诗中说："鸣弦拨捩发初异，挑琴欲吹众曲殊"，还有刘孝绰的"《鹍弦》且辍弄，《鹤操》暂停徽。别有《啼乌曲》，东西相背飞"，指出它是一支与众不同的琴曲。而庾信所说"促柱繁弦非《子夜》，歌声舞态异《前谿》"，则强调它是和吴声歌舞有区别的歌舞曲。可见，当时的琴曲和歌舞曲是并存的。

从以《乌夜啼》为题的诗作中，可以看出诗人们对作品的理解常常因时、因人而异。梁代的刘孝绰所说"倡人怨独守，荡子游未归"是一种情歌的内容，而庾信的"洛阳城头那得栖"就已经是借题抒发其在北朝的不安心情。唐代李白重又作为情歌，但是像杨巨源的人生如"浮萍""不定"，顾况的"天上"、"良夜"，李群玉的母子"分散"，白居易的"宿处危"，王建的"不离旧栖处"等等，则全然是借题发挥了。这种情况对我们理解现存琴曲的内容也是有启发的，它告诉我们：不一定过分拘泥于传统的解题。

现存《乌夜啼》琴谱的解题，大都沿用了唐代《乐府古题要解》中的说法，认为它是刘宋时期临川王刘义庆所作，内容说彭城王刘义康受到皇帝的疑忌，心中十分恐慌，夜里听到乌鸦的叫声，从而得到了喜兆，第二天果然得到赦免。这一解题流传甚广，几乎凡是解释此曲的都要引用。可是，它并不可信。首先，引用它的郭茂倩在《乐府诗集》中就提出了疑问："今所传歌辞似非义庆本旨。"认为民歌歌辞内容与刘义庆作歌的故事有矛盾。其次，朱权在《神奇秘谱》中引证它时也说："盖临川王之作，古乐府耳，非琴操也。"他把琴曲和古乐府加以区别，其实，后者也不一定就是刘义庆所作。刘义庆曾在荆州任刺史八年之久，那里是西曲歌的故乡，民歌《乌夜啼》从他那里开始征集为清商乐，用来伴奏歌舞的可能性是存在的，但不能因此而认为就是刘义庆的作品。

琴曲《乌夜啼》的内容表现，历代是有所变化的。在南北朝时期，它还保持着和传统民歌一致的内容，但从现存琴谱来看，这个内容已有所变化，它离开了原来的爱情主题，比较着重于对啼乌的描写。《神奇秘谱》把

它编在卷一的“太古神品”中，一般认为是保持了宋代的传统谱式。在这个传谱中有许多省写的代号，如同简谱中用“$”的符号那样，凡是重复之处都用文字代替。曲中有的地方标题用“月明”、“星稀”来描写夜间景色，借以衬托出啼乌的环境；有的地方又用了“南飞”、“反哺”，描写慈乌与雏乌的关系。在第七段使用了“争巢”的小标题，这是写群乌乱飞、争栖于巢的情景。清代的琴谱中，此曲虽有不少发展变化，但它的基本结构未变，对乐曲的解释也没有变化，仍然和明代一样。如《五知斋琴谱》在解题中说：“其音细小而和，感慨而透，嘤啭而圆也。”这里的“嘤啭”就是指乌鸦的鸣声，显然还是从标题本身来理解乐曲的。

单纯以对乌鸦夜啼的描写作为乐曲的内容，具有民间艺术的朴素的特点，它与临川王的事毫不相干，也离开了爱情的主题，却代之以慈乌和雏乌的亲切关系。我国民间向来对乌鸦反哺的事表示欣赏，又有“爱屋及乌”之类的民谚，把乌鸦作为乐曲的主要描写对象，也是很容易理解的。

明末的虞山派嫌此曲的音调急促，把它和《雉朝飞》视为一类，而排除在《松弦馆琴谱》之外。但是，现存刊传此曲的谱集，仍有二十八种之多，一直到近现代仍有人演奏，可见它的艺术生命力之旺盛。下面就管平湖先生据《自远堂琴谱》所演奏的此曲，对它的艺术成就做一初步介绍：

全曲共十段：第一、二、三段逐步引入意境，第六、七、八段进入高潮，第九、十段导向结束。
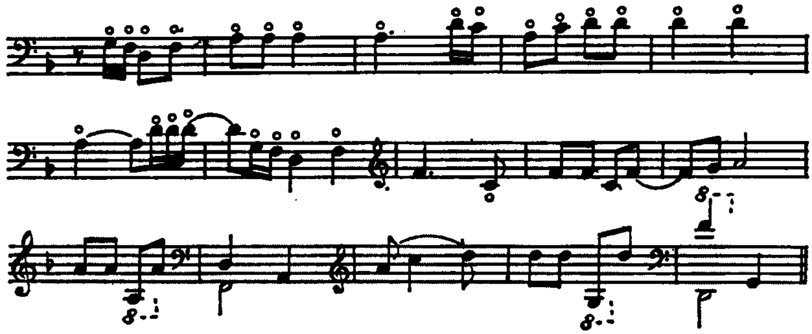
乐曲的开端用了舒缓而平稳的泛音曲调，描写月明星稀、宁静安谧的夜间景色。明代的《良宵引》用了和它完全相同的曲调来开始，可见它已经成为描绘夜色的典型手法。其曲调如下：



统率并贯穿全曲的是表现雏乌争巢的主题，在活泼跳动的曲调中，展现生机勃勃、生意盎然的雏乌形象。先在第一段中以简短的原始形式出现：

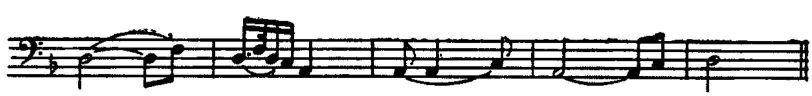


在第三段中以此为基础，发展了它的头部和尾部：



第六段变化再现了第三段，第七段发展它的尾部，形成争巢的喧闹气氛，第八段发展它的头部，运用华彩性泛音，造成欢乐的高潮。

和雏乌争巢的主题相对比而存在的，有一个深沉而稳重的主题，用低缓的按音演奏，显现出温和而慈祥的母乌性格。这一主题先在第二段中多次出现，其基本形式是：



类似的曲调还出现在第四、五、九、十各段。它和雏乌主题交替出现，对比鲜明地推动着乐曲逐步展开。末两段为了进入尾声，都以“打圆”指法开始，以造成“入慢”的趋势。各段多以主音羽结束，是一首调性鲜明的羽调式作品。

最后，让我们扼要地比较一下古谱和今谱的异同。古谱指《神奇秘谱》（公元 1425）中的《乌夜啼》。它源于宋代以前，保持了较多的原始面貌。今谱指《自远堂琴谱》（公元 1802）中的《乌夜啼》，是现代琴家管平湖先生演奏的。两者相距四百年以上，在这样漫长的岁月中，这个曲子究竟有了哪些发展变化，还保持了哪些原有的东西？从基本结构上看，两者是完全一致的，雏乌“争巢”的主题也基本相同。在明代谱中它出现于第一、二、五、七各段，在第七段达到了高潮。末两段分别注以“渐慢”和“入慢”，从而引向曲终。不同之处仅仅在于反复、再现时，明代谱中原封不动地整

段、整句重现，而清代谱则每次都有所变化，因而不可能使用古谱中常用的省写符号。再一个差别是母乌的主题在古谱中比较简单，没有很多走手音。此外古谱中有较多的“长锁”指法，保留着以拨奏为主的特点。可见，差别只是在风格上和加工程度上，而不影响它们在主要方面的继承关系。

《懊侬歌》

它是清商乐中吴声歌曲之一。吴声歌曲是流传在长江下游建业(今南京附近)一带城镇中的民间歌曲。《宋书·乐志》说：“《懊侬歌》者，晋隆安初，民间讹谣之曲。”此曲从晋代的隆安(公元397)初到南北朝各代经历了许多变化，到刘宋时就已经“更制新歌”，到南齐又“谓之《中朝曲》”，梁代则“改为《相思曲》”(《古今乐录》)。

现存歌辞共十四段，内容是表现爱情生活受到家庭反对时的烦恼心情。其末段歌辞是：“懊恼奈何许，夜间家中论，不得侬与汝。”它的曲调常被人们用来填词作歌。

齐明帝(公元494—497年在位)的御府中珍藏有据传为蔡邕所制的“焦尾”琴，每隔五天才拿出来让王仲雄弹奏给皇帝听。王仲雄“善弹琴”，当时“妙绝江左”。他利用弹琴的机会唱了一首自己填词的《懊侬歌》，其歌辞中有“常叹负情侬，郎今果行许”、“君行不净心，那得恶人题”这样的句子，意思是讽谏皇帝，不要再加害于他父亲王敬则(《南齐书》)。可见，吴声《懊侬歌》也作为一首琴歌而流行于当时。

总的看来，南北朝时期的琴曲包括：相和歌《何尝》、《白鹄》，拂舞歌曲《碣石调·幽兰》，西曲歌《乌夜啼》，以及吴声歌曲《懊侬歌》等，它们无一例外都是源自民间歌曲。这些民歌多为反映爱情生活的内容。

除此之外，见于著录的还有陶弘景所作的《胡笳曲》、郑述祖作的《龙吟十弄》，以及褚渊演奏过的《别鹄》之曲(可能即传统的《别鹤操》)等。

还应当提到的是，当时帝王之家好琴者甚多，比较突出的有：齐明帝萧鸾、梁武帝萧衍、梁元帝萧绎，以及竟陵王萧子良等人。其中萧衍著有《琴要》，萧绎著有《纂要》。在他们的影响下，文人也多有所著述，如谢庄(希逸)(公元420—466)的《琴论》、麹瞻(公元367—433)的《琴声律图》、

崔亮的《琴经》，以及陈仲儒的《琴用指法》等。这些原书多已散佚，但有些片断仍见于后代记载之中。像麹瞻说“散声虚歇，如风水之淡荡”、“泛声委美轻清，若仙歌之九咏”、“实按如雷隐隐，或如钟鼓巍巍，或如山崖磊落”(《新刊太音大全集》)，这番议论就散音、泛音和按音三种不同奏法，运用形象化的比喻，概括出它们在音色方面不同的特点。尽管由于没有结合作品内容，所论不免流于空泛，但也在一定程度上体现出对音乐美感和音乐想象力的要求。其中对“实按”音的比喻较多，看得出已经开始对按音的表现力进行了研究。后世琴曲的发展就是着重在按音变化上。

四评： 抚琴弄操响众山

——诗情画意

宗炳弹琴，面对自己的山水画，声称：“抚琴弄操，欲令众山皆响。”众山如何能响起来呢？只能是琴声在响，琴声模拟山风，宛如置身于众山之中了。这并非宗炳的独创，在此之前，《高山流水》、《风入松》等琴曲早已经运用这种联想了。所以诗人李白也在《听蜀僧濬弹琴》中写道：“为我一挥手，如听万壑松。”过去人物题材的琴曲，不得不借助于语言文字，此后的山水花鸟题材，完全可以甩掉文字不必讲解了。然而这个传统却难以割舍，于是《乌夜啼》、《幽兰》等作品仍要拉扯上一些传说故事，尽管故事中这些人物未必和作品有什么关联。

其实，山水花鸟本身也会讲话，它们的艺术形象都具有特定的含义，如高山巍巍表现崇高伟大，流水洋洋显示孜孜进取，鸿雁高飞志在千里，梅兰芳菲隐喻清高，如此等等。这些艺术形象通过诗情画意的反复运用，早已经深入人心，形成特定的艺术语言了。此外，有机会的话，还可以模拟有关音响效果，如山风呼啸、水声潺潺、雁鸣呼应、橹声欸乃等等，宗炳的“众山皆响”正是这种效果。但是效果首先应当服从主题需要，且只作为辅助手段，决不可喧宾夺主，否则单纯模拟降低了作品的格调，就得不偿失了。

第五章　隋唐





唐·周昉《调琴啜茗图》(局部)

隋唐时代结束了南北朝的分裂局面，各族人民重新集中在统一的中央政权统治之下。隋末的农民起义，沉重地打击了世家豪族的庄园经济体制，初唐施行的“均田法”，又为农业生产的恢复和发展提供了有利的条件。同时，唐代采用了科举取士的制度，也对文化事业的开展起到了积极作用。这一时期的文学艺术，包括音乐艺术，都呈现出空前繁荣的新面貌。

强大而统一的国家政权促进了文化交流，包括中外之间、各族人民之间、南北地域之间，以及各个艺术领域之间的交流和融和。在全国文化中心——长安，以南方的清商乐作为“华夏正声”，同时又广泛吸收了各国、各民族的音乐文化成果，建立了包括燕乐、清乐、西凉乐、高昌乐等十部乐。著名的《霓裳羽衣曲》，就是汉族和北方少数民族音乐结合的产物。大型歌舞音乐的艺术成就，也促进了琴曲艺术的发展。

唐代琴曲艺术的繁荣发展，集中表现在如下几个方面：

一是对琴曲的弹奏和欣赏，从世家豪族等特权阶层中进一步解放出来，为更加广泛的各阶层人士所掌握，并涌现出一些影响深远的著名琴师。

二是数以百计的琴曲广为流传，曲目空前丰富，题材内容扩大了范围，形式体裁多种多样，有小调、操弄、杂曲、琴歌等。不少传统的优秀曲目像《广陵散》等，也得到了整理、加工和发展。

三是记谱法有了突出的改进，从文字谱跃进为减字谱。许多当时流行的曲目，经过整理记写下来，编为谱集，得以流传后世。

四是琴的制作工艺大有进展，出现了蜀人雷威等一批能工巧匠。他们制作的名琴受到人们的珍视，世代相传，有些一直宝藏至今。

第一节　琴人

隋代虽然只有三十多年，在音乐方面却颇为活跃。民间琴手有李疑、贺若弼，文人琴士有王通、王绩兄弟，他们都有创作传世。

李疑　人们称他为“连珠先生”，这是因为他使用的琴，腰部有连珠彩

弦的装饰，故名为“连珠”。隋代的《琴历头簿》中的《连珠弄》，有可能是他的作品。他作有《草虫子》、《规山乐》，“又缀三十六小调”，这可能是组合许多通俗小曲编成的琴弄。他还善于弹奏《胡笳五弄》中的《竹吟风》、《哀松露》(《琴谈》、《广博物志》)。

贺若弼 后世流传的宫声十小调就是他的创作。这十个小调是：《石博金》、《不换玉》、《泛峡吟》、《越溪吟》、《越江吟》、《孤愤吟》、《清夜吟》、《叶下闻蝉》、《三清》，另有一首曲名失传，有人称之为《贺若》。苏东坡诗有“琴里若能知贺若，诗中定合爱陶潜”，可见它和陶诗的意境是一致的。宋太宗嫌这些作品的名称不够“文雅”，曾把《石博金》改名为《楚泽涵秋》，把《不换玉》改名为《塞门积雪》(《续湘山野录》)。其中《清夜吟》见于明代的《西麓堂琴统》，共三段，各段的标题为：“一轮秋月”、“四顾寂寥”、“东方既白”，是一首短小的琴曲。

王通(公元？—615) 号“文中子”，有济苍生之志，谏见隋文帝之策不能用，遂隐居于汾水之曲。他在汾亭鼓《南风》等曲，被舟上行钓者评为“有廊庙之志”，但“声存而操变矣”。于是痛感时势不合，而作《汾亭操》。现存《古交行》一曲，传为他的作品。

王绩(公元585—644) 号“东皋子”，是王通的弟弟。早年有过“觅封侯”的愿望，但因统治者未加重用而深感不满，弃官不仕，隐于东皋，接受了老庄思想，沉湎于醉乡。他有一首诗说：“阮籍醒时少，陶潜醉日多。百年何足度，乘兴且长歌。”正是作者自己的写照。他的诗风淳朴真挚，脱离了六朝习气，为唐诗新风开了先路。他曾“加减旧弄，作《山水操》，为知音者赏”。这里的“加减旧弄”，应是指在传统基础上的加工改编。

隋代琴家多长于创作，而唐代琴家则更多地在演奏艺术方面有所发展，特别是在搜集、整理和加工传统曲目方面的成就更为突出。著名琴家有：赵耶利、董庭兰、薛易简、陈康士、陈拙等。

赵耶利(公元563—639) 曹州济阴人(今山东曹县附近)，是隋唐之际的著名琴师。人们尊重他在琴艺上的成就，而称之为“赵师”。他“所正错谬五十余弄，削俗归雅，传之谱录”。现存唐代手录的《幽兰》卷子后面

所列的五十多首曲目中，就包括有赵耶利所修订的《胡笳五弄》。这五十多首曲目，很可能是他当年整理的全部琴曲。《唐志》中列有他所撰的《琴叙谱》九卷、《弹琴手势谱》一卷，《宋志》中又有他的《弹琴右手法》一卷。别人在他的谱序中称他“弱年颖悟，艺业多通。束发自修，行无二遇。清虚自处，非道不行。笔妙穷乎钟、张，琴道方乎马、蔡”（《琴史》），是一个专心致志而又多才多艺的琴家，在琴学上可以与司马相如、蔡邕相媲美。受他传授的弟子有宋孝臻、公孙常、濮州的司马氏等，都是一代名手。他对当时流行的各琴派有深刻的认识，曾经精辟地指出：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风。蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊。”用形象化的生动语句，准确地概括了吴、蜀两派的风格特点，至今仍不失其价值。在演奏技法中，他认为只用指甲“其音伤惨”，只用指肉“其音伤钝”，主张“甲肉相和，取音温润”。他这种奏法为后世所广泛采用。

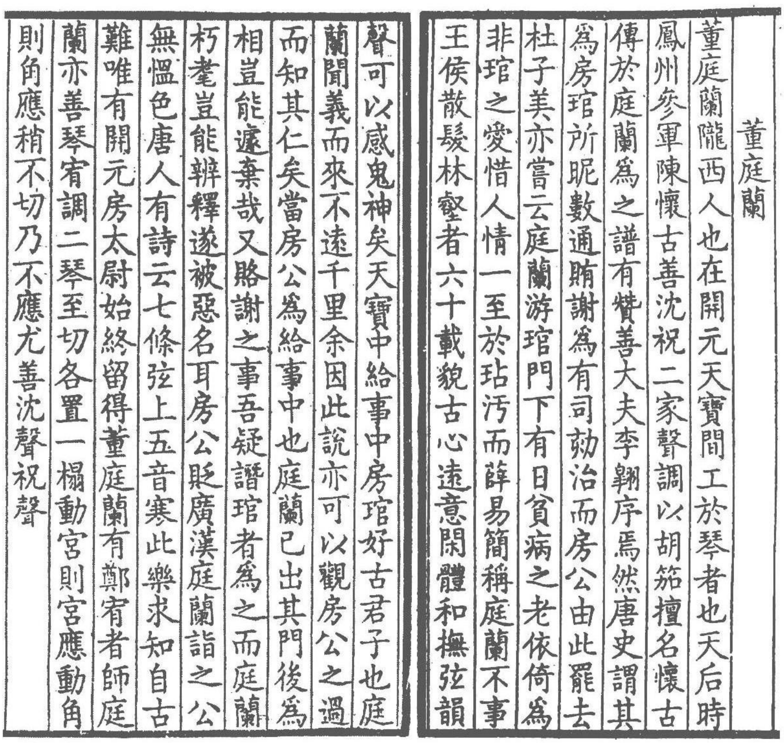
董庭兰（约公元695—约765）　陇西人，是盛唐开元、天宝间的著名琴师。当时琴界盛行沈家声和祝家声，董庭兰向凤州参军陈怀古学得了这两家的声调，并把其擅长的《胡笳》曲整理为琴谱。他的学生郑宥听音敏锐，调弦“至切”，“尤善沈声、祝声”。另一个弟子杜山人也颇能青出于蓝。戎昱在诗中赞董庭兰：“沈家祝家皆绝倒。”几十年之后，姜宣演奏的琴曲《小胡笳》，被称为“哀笳慢指董家本”（元稹《小胡笳引》）。这时董庭兰的名声和影响，已经超过并取代了沈、祝两家。

董庭兰有着出神入化的演奏技艺，这在李颀的《听董大弹胡笳声》一诗中有着生动的叙述：“言迟更速皆应手，将往复旋如有情。”说他在迟速变化中得心应手，旋律往复中都富于情思。美妙的音乐把诗人引进了一个想象的境地：“幽阴变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。”音乐的表现力是如此丰富感人。如果没有董庭兰的出色演奏，李颀这首描写音乐的名诗是不可能产生的。

董庭兰的琴艺声望很高，在当时广泛受到人们的赞扬，不少文人和他有交往，他编写的谱集，有赞善大夫李翱为之撰写序言。高适在《别董大》诗中有“莫愁前路无知己，天下谁人不识君”这样的名句，颇能反映出一代名手誉满天下的盛况。

高适的诗中还写道：“丈夫贫贱应未足，今日相逢无酒钱。”说他穷得连酒钱都付不出。薛易简也说：“庭兰不事王侯，散发林壑者六十载。”可见他的生活颇为清苦，但由于他曾一度做过宰相房琯的门客，遭到了一些人的非议。著名诗人杜甫说：“庭兰游琯门下有日，贫病之老，依倚为非。”《新唐书·房琯传》中甚至说董庭兰仗势“数招赂谢”，房琯为替他申辩，因而被“罢为太子少师”。这一说法很值得怀疑，有可能出自房琯政敌的恶意诽谤。他如果真的纳赂，是不会如此贫困的。房琯以宰相之尊，也不致为了一个门客而罢官。在崔珏的诗中，热情赞美了他和房琯的关系：“七条弦上五音寒，此乐求知自古难。唯有河南房次律，始终怜得董庭兰。”

董庭兰的作品见于记载者不多。《神奇秘谱》中有他作的《颐真》一曲，曲调明快流畅，素材精练，结构完整，是很有特点的小品。


董庭蘭
董庭蘭隴西人也在開元天寶間工於琴者也天后時
鳳州叅軍陳懷古善沈祝二家聲調以胡笳擅名懷古
傳於庭蘭爲之譜有贊善大夫李翺序焉然唐史謂其
爲房琯所昵數通賄謝爲有司劾治而房公由此罷去
杜子美亦嘗云庭蘭游琯門下有日貧病之老依倚爲
非琯之愛惜人情一至於玷汚而薛易簡稱庭蘭不事
王侯散髮林壑者六十載貌古心遠意閑體和撫弦韻
聲可以感鬼神矣天寶中給事中房琯好古君子也庭
蘭聞義而來不遠千里余因此說亦可以觀房公之過
而知其仁矣當房公爲給事中也庭蘭已出其門後爲
相豈能遽棄哉又賂謝之事吾疑譖琯者爲之而庭蘭
朽耄豈能辨釋遂被惡名耳房公貶廣漢庭蘭詣之公
無慍色唐人有詩云七條弦上五音寒此樂求知自古
難唯有開元房太尉始終留得董庭蘭有鄭宥者師庭
蘭亦善琴宥調二琴至切各置一榻動宮則宮應動角
則角應稍不切乃不應尤善沈聲祝聲

宋·朱长文《琴史·董庭兰传》（清《楝亭十二种》刊本）

薛易简　和董庭兰大体同时而稍晚，天宝中以琴待诏翰林。他九岁学琴，十二岁就已经会弹黄钟杂调三十曲。特别工于《三峡流泉》、《南风》、《游弦》三弄。十七岁弹大、小《胡笳》、《别鹤》、《白雪》等十八首传统琴曲。以后更加刻苦学习，“周游四方，闻有解者，必往求之”。经过这样广泛地学习，前后共弹奏过杂调三百、大弄四十，接触琴曲数量之多，在琴坛是罕见的。但他主张学习琴曲要少而精，认为“多则不精，精则不多”。因此，他只对少数优秀曲目精益求精，并不是每一曲都下同样的工夫。

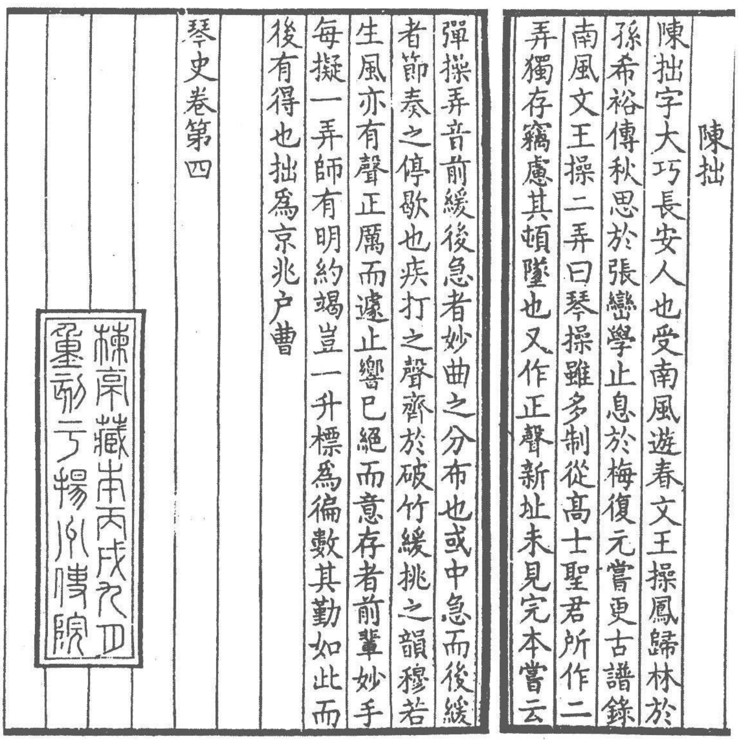
他著有《琴诀》一卷，其中发展了刘向《七例》的说法，把琴的作用概括为：“可以观风教，可以摄心魂，可以辨喜怒，可以悦情思，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神。”这比汉代“琴者，禁也”的滥调要高明多了，而且比较全面、切合实际。他认为仅仅满足于“用指轻利，取声温润，音韵不绝，句度流美”还是不够的，必须注意到“声韵皆有所主”，亦即艺术手法必须服从于内容表现。这种见解无疑也是很正确的。他强调演奏时要“定神绝虑，情意专注”，为此规定了演奏“七病”，如不得“瞻顾左右”、“摇身动手”等，对演奏姿态有着严格的要求。宋、元以来的琴书对上述论说多加以转载，后世在此论的基础上，又演变出许多鼓琴规则。

陈康士　僖宗(公元873—888年在位)时人，曾向东岳道士梅复元学习琴法。在自叙中说：“余学琴虽因师启声，后乃自悟，遍寻正声《九弄》、《广陵散》、二《胡笳》，可谓古风不泯之声也。”这里讲的“自悟”，是讲他已经可以脱离老师的“启声”，独立地自己去“遍寻”古代名曲，说明他对传统作品是下过一番工夫的。经过刻苦地研究琴学传统，他发现：“自元和、长庆以来，前辈得名之士，多不明于调韵；或手达者伤于流俗，声达者患于直置，皆止师传，不从心得。”批评是够尖锐的。他认为“前辈得名之士”很少懂得作曲原理，因而只能原样照搬老师的传授，自己没有独到的心得体会。要么只在形式上追求，以致“伤于流俗”；要么过分拘泥于原样，以致“患于直置”，这样是不会有所发展创新的。他为了解决这个问题，“伫思有年”，经过长期思考，“乃创调共百章，每调各有短章引韵，类诗之小序”。在每一首大型琴曲的前面配合一首“短章”，作为“引韵”，这种编辑体例一直延续到了明代。他编辑有《琴书正声》十卷，其中包括《蔡氏五弄》

等传统曲目共八十多首。又有《琴调》十七卷、《琴谱记》一卷、《琴调谱》一卷、《楚调五章》一卷和《离骚谱》一卷(《宋史·艺文志》)。其中《离骚》一曲见于明代的《神奇秘谱》，是他的主要创作之一，但后世此曲多有发展变化。

陈拙　和陈康士大体同时，也是晚唐琴家。长安人，做过京兆户曹。他向孙希裕学了《南风》、《游春》、《文王操》、《凤归林》等琴曲。但是，当他拿着《广陵散》谱向孙希裕求教时，却遭到了拒绝。可是陈拙并没有因此而罢休，他又另外求梅复元学会了此曲。

陈拙关于琴曲的节奏有过一段精辟的论述：“前缓后急者，妙曲之分布也；或中急而后缓者，节奏之停歇也。疾打之声，齐于破竹；缓挑之韵，穆若生风。亦有声正厉而遽止、响已绝而意存者。”这些对我们今天理解琴曲也是有启发的。他撰有《大唐正声新徵琴谱》十卷(《唐志》)、《琴


陳拙

陳拙字大巧長安人也受南風遊春文王操鳳歸林於孫希裕傳秋思於張鑾學止息於梅復元嘗更古譜錄南風文王操二弄曰琴操雖多制從高士聖君所作二弄獨存竊慮其頓墜也又作正聲新址未見完本嘗云彈操弄音前緩後急者妙曲之分布也或中急而後緩者節奏之停歇也疾打之聲齊於破竹緩挑之韻穆若生風亦有聲正厲而遽止響已絕而意存者前輩妙手每擬一弄師有明約竭豈一升標爲偏數其勤如此而後有得也拙爲京兆户曹

琴史卷第四

楝亭藏本丙戌九月重刊于揚州使院

宋·朱长文《琴史·陈拙传》(清《楝亭十二种》刊本)

籍》九卷(《宋志》)和《琴法数勾剔谱》(《太音大全集》)等。

从以上的介绍可以看出，隋唐以来的琴坛出现了新的情况：

一、专业化的琴师起着更大的作用。这些琴师分工更加明确，服务对象也比以前更加广泛。他们的地位不高，和一般群众比较接近，容易吸取民间音乐的素养，也能较多地反映广大人民的好尚。他们的作品，如贺若弼的《宫声十小调》，有时被视为“俚俗”，这种情况正说明生动活泼的民间音乐为琴曲艺术带来了新鲜血液。

二、隋唐的琴师大都有自己的师承渊源，对演奏技术需要严格的要求和训练。他们出色的艺术表现能力，都是勤奋、刻苦钻研的结果。正如陈拙所说：“前辈妙手每授一弄，师有明约：‘竭豆一胜(升)，标为遍数。’其勤如此，而后有得也。”这样的勤学苦练，是一般业余爱好者所无法企及的。

三、对传统曲目进行了大规模的、系统的收集、整理。薛易简从小学琴，以后又到各地学习，掌握了三百四十曲之多。陈康士经过“遍寻”传统名曲，编出了包括上百首琴曲的谱集。这样集大成的艰巨工作，没有专业者的努力，也是不可能实现的。

专业琴师的成长和涌现，是因为有着大批业余爱好者，其中文人琴家的作用也是不容忽视的。如李良辅为《广陵止息谱》作有谱序，吕渭又把它发展为三十六拍，为这首著名古曲的保存、推广和发展作出了有益的贡献。见于唐代史书中的琴曲创作还有：萧祐的《无射商九调子》、李约的《东杓引》，著作有：赵惟暕的《琴书》、齐嵩的《琴雅略》、王大力的《琴声律图》等等。数量既多，方面又广，这些都是琴学繁荣发展的表现。这些著述虽已不存，但零篇单曲还能散见于后世书中，继续发挥作用。

第二节　琴曲

《隋志》有《琴历头簿》一卷，《唐志》称《琴集历头拍簿》，辑有曲目四十多首。另外，初唐手抄《碣石调·幽兰》谱后列有五十多首琴曲曲目。这些尽管不能反映当时琴曲的全貌，特别是盛唐以后的大量作品还没有包括

在内，但已经为我们提供了许多情况。从以上曲目中我们看到，汉魏以来的著名琴曲，如《白雪》、《幽兰》、《蔡氏五弄》、《嵇氏四弄》、《胡笳五弄》等，在这一时期仍然继续流传。相和歌、清商乐中的《广陵止息》、《东武泰山》、《乌夜啼》、《楚妃叹》、《胡笳明君》等来自民间的作品，也还继续存在。更有不少未曾见于以前著录的曲目，像《三峡流泉》、《石上流泉》、《屈原叹》等。这样丰富的曲目，反映出隋唐时代对琴曲音乐遗产的广收博蓄，同时也是当时琴坛百花争艳、欣欣向荣的一个写照。

唐代涌现出一些具有时代特色的作品，像在民族音乐文化交流基础上盛行起来的《大胡笳》、《小胡笳》，还有在形式、题材上和它相近的《昭君怨》，以及以风格雄浑著称的《霹雳引》等。不少具有悠久传统的曲目，经过唐代琴人的加工发展，面目一新。在继承发展传统的同时，还有新的创作，如董庭兰的《颐真》、陈康士的《离骚》。此外，还有和唐诗结合而产生的琴歌《阳关三叠》、《渔歌调》等。

《大胡笳》和《小胡笳》

“胡笳”本来是我国北方少数民族的吹奏乐器，汉代传入内地，后来发展为唐代的觱篥和今天的管子。由于它的音量宏大，用于军乐以壮声威。“汉旧《筝笛录》有其曲。”(《宋书·乐志》)晋代仪式音乐中车驾停止时吹奏《小胡笳》，车驾出发时吹奏《大胡笳》(《宋志》引《晋先蚕仪注》)。南北朝时，相和曲中的《大胡笳鸣》和《小胡笳鸣》，是使用琴、筝、笙、筑等乐器演奏(《古今乐录》)。初唐琴界盛行的沈家声和祝家声，其代表性曲目即《大胡笳》和《小胡笳》(《国史补》)。由于当时“唯弹琴家犹传楚汉旧声”，因而这两首琴曲可能就是由过去的相和曲保留下来的。大、小《胡笳》经过沈、祝两家的传播，特别是盛唐时经董庭兰的整理和传授，一时风行于琴坛。唐代的诗人在诗中绘声绘色地描述它的艺术表现，不少琴家把它作为必修曲目，成为唐代最有代表性的琴曲。

《大胡笳》的内容和蔡琰的《悲愤诗》是一致的。汉末的战乱中，蔡琰流落到南匈奴达十二年之久，她虽嫁给左贤王为妻，但仍然非常思念故土。当曹操派人接她回内地时，她又舍不得离开在当地生育的两个孩子，还乡

的喜悦被骨肉离别之痛所淹没，心情非常矛盾。诗人李颀在《听董大弹胡笳声》中，一开始就将读者引入了这样的意境：“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪向边草，汉使断肠叹归客。”离别边地时的心情，深深地感动了“胡人”，同时也使接她还乡的汉使为之叹息。戎昱在《听杜山人弹胡笳》中，也正是抓住了这一个矛盾最尖锐的场面：“南看汉月双眼明，却顾胡儿寸心死。”南归当然是她久已盼望的，可是看着即将舍去的亲骨肉，却又心绞如割。音乐表现这种复杂心情，无疑会是异常感人的。

基于这样的理解，唐代刘商写了长诗《胡笳曲》。他在序中写道：“胡人思慕文姬，乃卷芦叶为吹笳，奏哀之音。后董生以琴写胡笳声为十八拍，今之《胡笳弄》是也。”他认为最初是“胡人思慕文姬”之作，体现了两族人民之间的友谊。就体现两族人民友谊一点来讲，刘商和李颀是一致的。但是刘商只字未提蔡女造胡笳声的事，却又把创作权归之于胡人，在这一点上，两位诗人产生了分歧。到底谁说得对呢？看来，还是宋人朱长文在《琴史》中说得对，他说：“世传胡笳声乃文姬所作，此其意也。”

刘商诗序中所说：“后董生以琴写胡笳声为十八拍，今之《胡笳弄》是也。”可以认为基本上符合事实，因为当时流传的《胡笳弄》，确实是经董庭兰整理、书写为乐谱的，他是把“声”加工为“弄”的。不过，后人据此认为是董的创作，就不是很妥当了。因为董庭兰继承了沈家声和祝家声，说他是集大成者，比较符合历史实际。

《大胡笳》是一首纯器乐的作品，和文学作品没有直接的联系。李颀、戎昱的诗中也只讲弹奏，从未涉及歌唱。刘商的长诗虽然也是十八段，但只是作为朗诵，而不是歌唱，所以《琴书大全》中说它“盛行于世，妇女儿童咸悉诵之”。现存琴谱中逐段引用刘的诗句作为各段小标题，也只是作为理解音乐的参考，并不是琴歌。因为两者在形式上出入太大，刘诗字句整齐，琴曲却长短不一，有的段落甚至相差五倍之多，根本不可能配在一起歌唱。

《大胡笳》琴谱中以刘诗作为小标题，而不用后世所传的《胡笳十八拍》，是因为在唐代还没有出现这个作品，甚至连名称也还没有形成。《大胡笳》虽有十八拍，在当时称之为“胡笳声”、“胡笳弄”或“胡笳曲”。刘商

的诗在当时也只称之为“胡笳曲”。至于宋人郭茂倩在《乐府诗集》中把它名之为《胡笳十八拍》，那是以后的事。

南宋出现的《胡笳十八拍》词曲兼备，是一首优秀的琴曲，歌词又是一首好诗。《胡笳十八拍》词曲结合比较紧密，可以认为是在《大胡笳》的影响下产生的。但它和唐代的《大胡笳》并非同一作品，在音乐结构和曲调风格上并没有什么共同之处，是不宜混为一谈的。

大、小《胡笳》盛行于唐代，有其深刻的社会原因和政治背景。经过南北朝的分裂之后，人民群众迫切要求民族团结。在唐代的统一局面之下，各族人民加强了交往，并在交往中密切了民族关系，建立了各民族之间的友谊。李颀、刘商在诗作中都描写了这种民族友情。到了安史之乱以后，皇帝为借回纥兵力收复两京，不顾人民的死活，悍然以洛阳的金帛、士女作为代价。戎昱诗中写道：“回鹘数年收洛阳，洛阳士女皆驱将！岂无父母与兄弟？闻此哀情皆断肠。”因形势有了改变，于是诗人借古喻今，控诉人民群众的痛苦遭遇。诗歌方面的情况是这样，琴曲方面，大、小《胡笳》的盛行也是这样。

《小胡笳》的规模虽然比较《大胡笳》略小一些，但两曲的基本情调是一致的。元稹在《小胡笳引》中描述说：“泛徽胡雁咽萧萧，绕指辘轳圆衮衮。吞恨含情乍轻激，故国关山心历历。”和这样的内容理解相适应，在现存乐谱中《小胡笳》的小标题是：雁归思汉、吹笳诉怨、无所控诉、仰天长叹。也是表现身居边塞，借北雁南归抒发其故国之思。这样的内容与其说是表现蔡琰，不如说是概括了一般戍守边塞者的思乡之情。这是当时边塞诗在音乐作品中的体现，在一定程度上也可以看作是对“武皇开边犹未已”的控诉。

现存最早大、小《胡笳》的曲谱都见于《神奇秘谱》。《大胡笳》编在该书“霞外神品”的下卷，属于编者所“亲受”过的曲目。而《小胡笳》却和《广陵散》等古曲编在“太古神品”的上卷，属于“昔人不传之秘”。后者谱中也未曾点句，显然是久已无人弹奏的琴曲，因而它的谱式更为原始，保存了更多唐代音乐的特点，主要有以下三点：

一、谱式上保留有从文字谱过渡到减字谱的痕迹。使用的符号很不规

范，同一指法往往有多种记写方法。比如：上滑音有时用“⺊”，有时则用“从下卣上”；又如：同一个“声”字，就有“聲”、“声”和“尸”三种不同写法。还有不少可以利用省写符号的地方，如“从厂冄作”，却不曾利用。谱中有不少地方使用文字来说明其奏法。如重复三次中最末一声加用换指掐起，它不用“末声”或“第三声”，而是用“临了一尸”，颇像是民间艺人的口吻。

二、谱中为划分乐曲的结构，标有“前叙”、“正声”、“后叙”三个部分。这样的曲体名称和《广陵散》是非常相似的，有可能是相和曲中“艳”、“曲”、“乱”三部分的遗留。曲谱中的分段标题都集中在正声部分，记写方法也和《广陵散》谱一样，把序次标在题后，如“雁归思汉第一”。前叙和后叙虽也各成段落，却不再有标题和序次。乐曲的后叙规模较大，比正声中任何一段都长，而且运用了不少新的素材，有些像是《广陵散》的乱声和后序。这一部分演奏时需要快速度，所以在曲终之前有“入慢”和“入煞”的标记，以便放慢速度导入结束。

三、在曲调进行中有不少特殊风味的音程和取音。如：Si→Do，#Fa→Sol 的半音上行；使用#Fa 音的同时，又使用♮Fa；以 Si 和 Mi 作为骨干音等等。这些和琴曲《碣石调·幽兰》颇有类似之处。是因为它们都保留唐代音乐的特点才这样的呢，还是它们都源于西北少数民族地区的缘故？总之，这是一个值得注意的现象。

大、小《胡笳》在唐代经常同时并称，如薛易简称之为“《胡笳》两本”，陈康士称之为“二《胡笳》”，它们像是孪生姐妹一样，具有血缘关系。除了来自同一渊源，表现相似的题材之外，在音乐中也有很多共同之处。

首先是用调相同，都用了“紧五慢一”的“黄钟调”，其弦次为 Do、Mi、Sol、La、Do、Re、Mi。曲调用了羽调式。和大、小《胡笳》题材相近，也用这一定弦法的琴曲还有《昭君怨》和《黄云秋塞》，是否传统所谓“胡笳声”就体现在这些地方？值得研究。

其次是结构相同，每段的开始句多使用一个基本相同的曲调。

《小胡笳》是：



《大胡笳》是：



它们的曲调和用法都相差无几。

再次，在音乐中两曲多采用短句重复，颇像《广陵散》中的用法。同一素材再现或重复时，多为原样的重复，较少有新的发展变化。演奏中使用右手拨奏的变化为主，左手按弦的走手音不是太多，具有古代琴曲中“声多韵少”的特点。所有这些，都可能反映了早期琴曲的时代风貌。

《昭君怨》

以王昭君的故事为题材的琴曲有着悠久的历史，早在汉末的《琴操》中就有关于这一内容的详细解说，后世在解题中多沿用之。琴曲《王昭君》在当时还附有歌辞，是以歌唱为主的琴歌。到了魏晋时期，已经向器乐曲演变。嵇康《琴赋》中把它列为通俗琴曲之一。晋代回避司马昭之讳，一度将《昭君》改称为《明君》。到了刘宋时期，则进一步演变为各种流派的琴曲。见于谢希逸《琴论》中的就有“《平调明君》三十六拍、《胡笳明君》二十六拍、《清调明君》十三拍、《间弦明君》九拍、《蜀调明君》十二拍、《吴调明君》十四拍、《杜琼明君》二十一拍”。可以看出这一题材的琴曲是很丰富的。上述这些《明君》琴曲中，以《胡笳明君》流传最广。《胡笳明君》又分为四弄、五弄两种。四弄的包括：《上舞》、《下舞》、《上间弦》、《下间弦》；五弄的包括：《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《入林》(《琴集》)。从标题看，四弄着重以演奏形式命名，五弄着重从题材内容命名。这九个曲名都收录在《碣石调·幽兰》谱后，可见它们是当时琴曲中很流行的曲目。

庾信在题为《王昭君》的诗中讲：“方调琴上曲，变入胡笳声。”表明琴曲和胡笳声有着一定的联系。而何妥又有“昔闻《别鹤》弄，已自轸离情。今来《昭君》曲，还悲秋草并”的诗句，何妥将这一琴曲与《别鹤操》相提并论，表明两首琴曲在感情表现上有共通之处。此曲名称历代多有变化，唐

以后又称《昭君怨》、《昭君引》或《龙朔操》等。

以王昭君为题材的歌舞曲，在南北朝前后也很流行，当时有不少人为它填词作歌。到唐代作为“中朝旧曲”，从江南传到北方，所以有“唐为吴声，盖吴人传授，讹变使然也”(《旧唐书·音乐志》)的情况。唐人刘长卿在《王昭君》一诗中说：“琵琶弦中苦调多，萧萧羌笛声相和。可怜一曲传乐府，能使千秋伤绮罗。”介绍了它作为歌舞音乐的演奏情况。现存琴曲《昭君怨》节奏鲜明，曲调性强，颇有歌舞曲的风格，很有可能是吸收了乐府歌舞曲的结果。

关于王昭君的故事，在《琴操》中讲得很详细，大意是说：王昭君十七岁时就被选入汉宫，由于她不满意自己的处境，乘单于使者向汉元帝求亲的机会，主动出来应征，要求远嫁匈奴。皇帝这时才惊讶地发现她容貌如此出众，但已无可挽回，后悔不及。她到匈奴之后，“单于大悦，以为汉与我厚”。王昭君为两族和好作出了贡献，从此民间广为传诵她的故事。至今内蒙古呼和浩特市郊的“昭君坟”，仍是当地的名胜古迹。
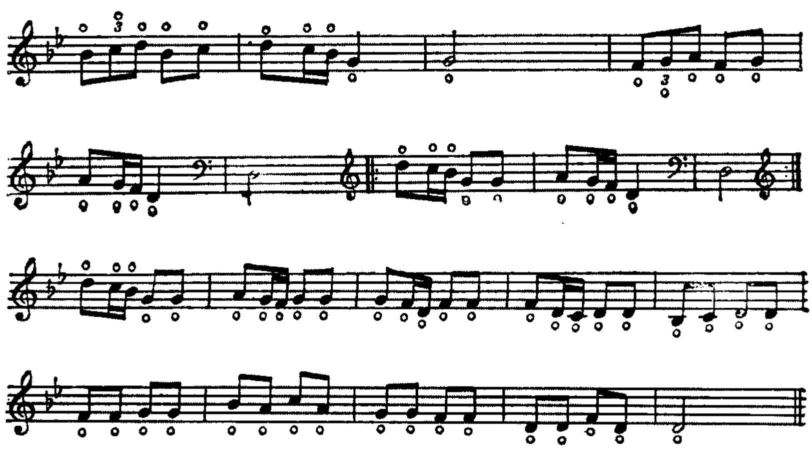
《琴操》叙述这一故事时，特别强调了王昭君的倔犟性格。她为了表示对汉元帝的不满，在汉宫五六年之久，始终没有逢迎皇帝，采取了“常怨不出”的态度。可是，一旦有机会实现她从汉宫中出走的愿望时，她又突然“盛饰而至”，打扮得漂漂亮亮，像是迎接大喜事。这些细节的描绘，生动地勾勒出她的性格。同样，在《西京杂记》的描写中，也突出了她这样的个性：众宫女争相用巨金收买画工，希望能把自己画得更美些，以求得到皇帝的青睐，可“昭君自恃容貌，独不肯与”。这是王昭君不向流俗势力妥协，不肯曲意逢迎的表现。由于这样的个性和品格，才使昭君断然作出远嫁匈奴的决定。在当时的历史条件下，去到人地两生的边陲之地，不可避免地会有一系列问题。没有承担巨大牺牲的精神准备，没有很大的魄力和勇气，是难于下这样的决心的。这一行动的政治意义更是无可估量，它为当时胡汉和睦相处创造了有利条件，同时还给后世实现民族团结作出了榜样。

王昭君的故事影响很大，在文学作品中出现了大量歌咏她的作品。仅《乐府诗集》中有关诗作就有四十多首，而清代的《青冢志》中更多达四百多

首。不过封建文人的吟咏一般离不开红颜薄命这类的主题，所以此曲又名为《昭君怨》。现存最早以王昭君的故事为题材的琴谱，见于《神奇秘谱》，标题为《龙朔操》，注以“旧名《昭君怨》”。此曲各段小标题不可避免地存在着文人词客的消极影响，但也有比较高明的地方，像“结好丑虏，以安汉室”的标题，除了“丑虏”的贬义词不妥当之外，还是肯定了她“结好”民族关系的历史功绩。乐曲的音乐形象也并不是像小标题中描绘的那样“含恨”、“掩涕”，而是表现雍容深沉、善于思考的妇女形象，有的地方甚至具有欢乐、进取的意味。

全曲共分八段，除了首段的引起和末段的结束之外，在第二、七两段使用了相同的材料，作为首尾间的呼应。主体部分集中在第三、四、五、六各段。其中三、四两段曲调的演奏在琴的“下准”，即十徽左右，有可能是古人所谓的“下间弦”的奏法；五、六两段则把和三、四段相同的曲调移在琴的“上准”，即五徽左右，可能是所谓“上间弦”的奏法。这样，五、六两段虽然重复了三、四两段的曲调，但在奏法上是有所变化的。这是否即唐代《胡笳明君》中的“上间弦”和“下间弦”呢？可以研究。
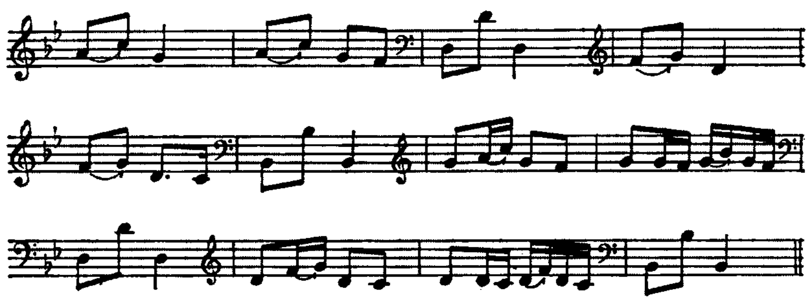
第三、五两段分别在不同徽位重复了共同的泛音曲调，其部分曲调是这样的：



问答句式步步紧缩，逐渐变为模进短句，有如轻盈旋转的舞姿，踏着欢快的舞步，逐渐加快速度。接着乐音由低而高，级进上行，宛如一缕青烟冉
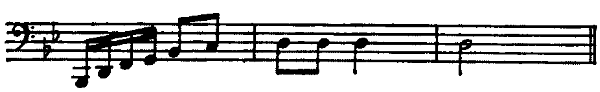
冉升起。最后，舞裙飘然落地，结束在角音。曲调具有热切期望的青春活力，很有舞曲的风格。

第四、六两段分别在不同的徽位，重复了共同的按音曲调。其部分曲调举例如下：

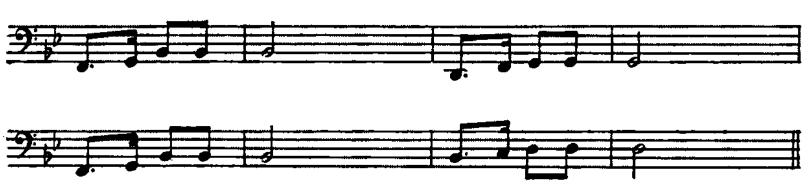


它和前面引的泛音曲调既有联系又有区别，形成了对比。简洁明快的问答句，在重复时经过加花变奏，更加活泼欢畅，颇有民歌风。

值得注意的是：它的乐段构成和大、小《胡笳》颇有相同之处，每段开始都有一个共同的曲调作为引起。在第一、二、五、七各段的开始处，都用了如下的乐句：



这一乐句和大、小《胡笳》的开始句基本相同，但在第三、四、六、八各段的开始句却有了变化，看来是曲式的一种发展手法。其曲调如下：



曲调在深沉的思考之中，寓有积极进取的意味。《古今乐录》中讲《子夜吴歌》有"变头"的用法，此曲与它有无类似之处，值得注意。

总的看来，它的音乐比起大、小《胡笳》更为丰富，更加具有歌唱性，

但还保留有不少和大、小《胡笳》、《广陵散》等古曲共同的东西。比如像“大间勾”的指法，就是早期琴曲中使用的。又如“历擘”，虽在记谱中已改为分解开来的指法，但演奏效果与古代还是一样的。再加以它在曲式中引句的用法，演奏中的上、下间弦变化，以及乐段中变头手法等的遗留，都证明它是具有悠久渊源的名曲。

《风雷引》

《五知斋琴谱》中说：“《风雷》一操，其来尚矣。”只说它有悠久的历史，但“尚”到什么时候，还不清楚。而《律话》中就进一步指出：“盖唐人慕古之作也。”那么，唐代有没有这个曲子呢？有的，有诗为证。初唐诗人沈佺期在《霹雳引》中描写道：

> 有如驱千旗，制五兵，截荒虺，斮长鲸。孰与《广陵》比意，《别鹤》俦精。

说这首琴曲威武雄壮的气势，可以和《广陵散》相比，它的精彩又可与《别鹤操》媲美。《霹雳引》如此具有表现力，在历史上是不应当失传的。后世的《风雷引》可能就是《霹雳引》的另一名称。

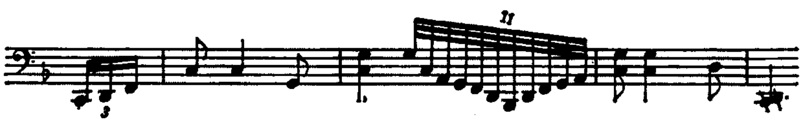
《霹雳引》的解题见于《琴操》，是说楚商梁“出游九皋之泽，遇风雷霹雳，畏惧而归，作此引”。古人由于缺乏自然科学知识，对于雷电交加的自然现象不能理解，以为是老天发怒，要惩罚人，从而使人产生对“天”的敬畏。可是在沈佺期的诗中，《霹雳引》是一首激发斗志的乐曲。他的诗中写道：“雄子魄动，毅夫发立。”“视胡若芥，翦羯如拾，岂徒慷慨中筵，备群娱之翕习哉?”在他的诗中，这一乐曲简直可使人怒发冲冠、所向披靡，已经不能仅仅看作是一般的娱乐性音乐了。由于唐人对这首作品有了新的理解，名称的改换也是很自然的事了。

人们往往把迅猛而剧烈的变革，形象化地比喻成“风雷”。《风雷引》虽不是表现这样的精神境界，但也是别具一格，与众不同。《五知斋琴谱》中指出：“此曲音韵，一气重弹，贯串到底，与他曲音调迥异。”《小兰琴谱》

也认为：“其节奏奇纵突兀，苍郁险峻，自非凡调。”这样的音乐风格在琴曲中确实并不多见，它和一般飘逸淡泊或纤巧华丽的风格是截然不同的。比如它在各段结束时，为了加强力度，常利用重拍的双音和上行跳进，而有这样的音型：
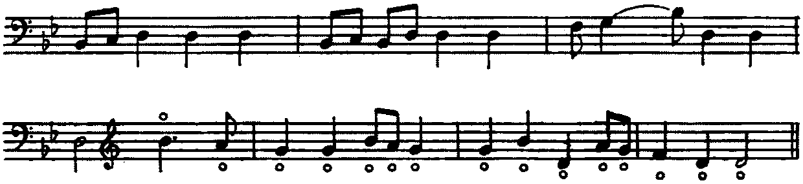


又如《五知斋琴谱》所说“如雷之影影，风之发发”，具体表现在第三、第五段中则为如下曲调：
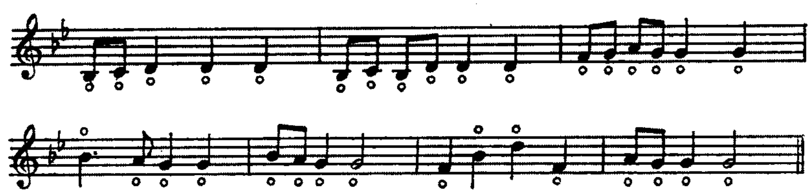


《颐真》

《神奇秘谱》在此曲的解题中说：“唐董庭兰之所作也。颐，养也。道书谓：‘寡欲以养心，静息以养真。’”如果根据这样的解释，这个命题显然是反映老庄哲学的。不过，在琴曲中往往存在这样的情况：标题是一回事，具体音乐则又是另一回事。我们知道，南北朝的戴颙曾把民歌《何尝行》、《白鹄》更名为《清旷》的事。而《神奇秘谱》的编者朱权也在序言中公开承认：“其名鄙俗者悉更之，以光琴道。”所以，有些琴曲标题并不一定与内容完全相合，只可以作为理解乐曲内容的参考。要准确地理解作品，还需深入到音乐本身。
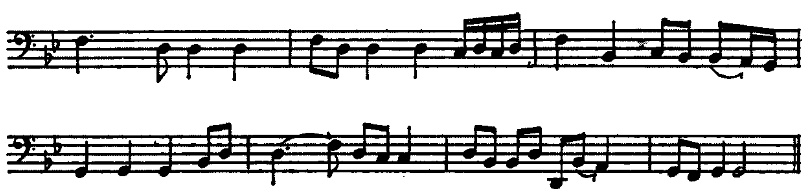
此曲短小、精练，不分段。全曲主要由两部分组成，结构是：A + B + A + 尾声。其第一部分以散音（空弦）为主，但也夹有少量泛音乐句，如曲调中有这样几段：



其第二部分则纯用泛音，曲调在不同音高位置上重复了四次，颇像《昭君怨》和《梅花三弄》中的用法，其曲调是：



角音在重复中形成问式乐句，羽音在重复中则有应答的意思。末句的大跳进行和前面的平稳进行构成了对比变化。《颐真》有一个引人深思的结尾，结尾所取的素材比前段有所变化，乐曲情调也很不同。如果说前面的曲调是明朗、欢快的，而结尾处则是安静、沉思的，颇像稳重而含蓄地从哲理上对全曲作出总结。其部分曲调如下：



《离骚》
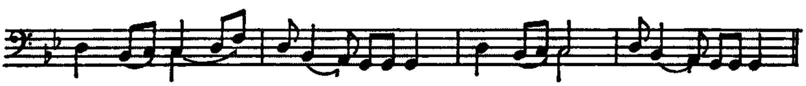
《离骚》是我国伟大诗人屈原的代表作。见于嵇康《琴赋》中的《飞龙引》像是出典于该诗“为余驾飞龙兮，杂瑶象以为车”。唐初还有过《屈原叹》等曲目。晚唐的陈康士开始以原诗为题，撰《离骚》九拍(《新唐书·艺文志》)。明代之前已演变为十八拍和十一拍两种，以后又陆续出现了《泽畔吟》、《屈原叹》、《屈原问渡》、《吊屈原》、《屈子天问》、《搔首问天》等有关屈原的作品。应当说，陈康士的琴曲《离骚》，是起了承前启后的作用的。

屈原的原作《离骚》，是诗人遭受忧患的自白。全诗共分八个部分：一、叙自己的身世和抱负，二、写在政治上的遭遇，三、写受迫害后仍坚持自己的理想，四、向传说中人物陈述自己的理想，五、幻想上天入地寻
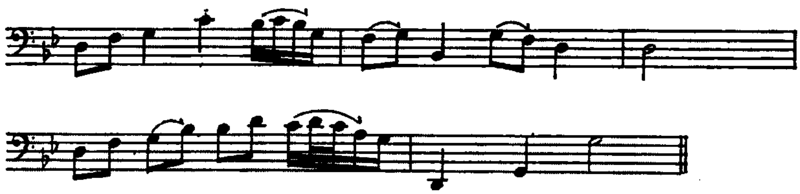
求知己，六、写离开楚国的矛盾心情，七、幻想离开楚国远游，八、表示以死殉自己的理想的决心。它是一首具有强烈的浪漫主义色彩的抒情长诗。

琴曲《离骚》表现屈原一心要在楚国实行政治改革，但是理想又不得实现的苦闷。据《崇文总目》中讲，陈康士“依《离骚》以次声”。最初可能是吟唱原诗，以后逐步形成了独奏曲。现存《离骚》琴谱，都以原诗中的诗句作为各段标题，可见两者有着密切的关系。明、清《离骚》的传谱多达三十七种，是当时比较受欢迎的演奏曲目。《琴学初津》在此曲后记中说：“审其用意，隐显莫测；视其起意，则悲愁交作，层层曲折，名状难言；继则豪放自若，有不为天地所累之概。”又把全曲概括为“始则抑郁，继则豪爽”。这两句话可以帮助我们理解它的音乐表现。

全曲共十八段。关于“始则抑郁”的主题音调，经常在第八段之前出现，带有悲愤叹息的情调。其主要音调如下：

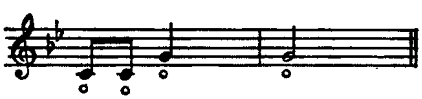


关于“继则豪爽”的音调，到了第十七段发展为总结全曲的曲调：



音乐表现屈原几经挫折，仍然坚持自己的理想的情操。

此外，还有一个经常出现的音型，作为乐段的引起、衔接之用，其基本形式为：
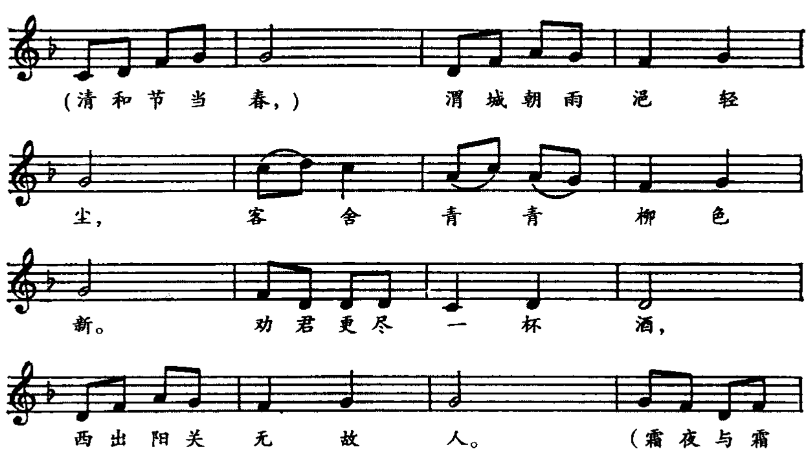


《阳关三叠》
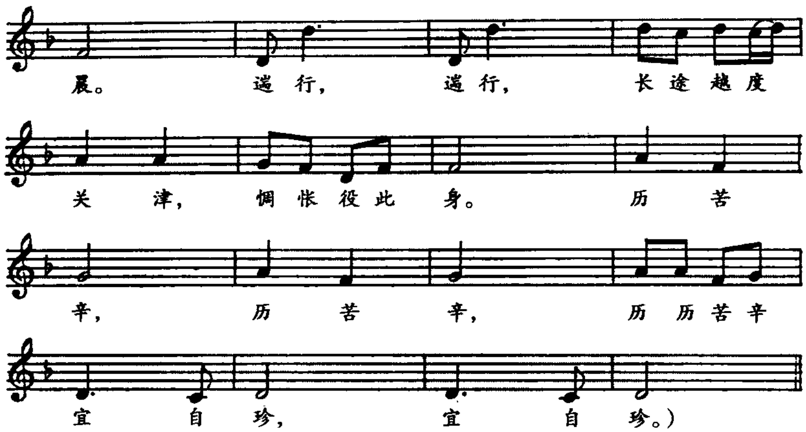
歌词为盛唐诗人王维（公元701—761）的作品。他精通音乐，做过大乐丞，在书画方面的造诣也很深，特别是诗歌方面有很高的成就，晚年“弹琴赋诗，啸咏终日”。

王维所作原诗名为《送元二使安西》，是送别友人元二赴安西所作。安西是地名，在今天新疆库车附近。歌词明白如话，却又情意深长，是一首广为传唱的送别歌曲。它通过渭城客舍的清新景色，衬托出诗人与友人临别前依依不舍的深厚友情。
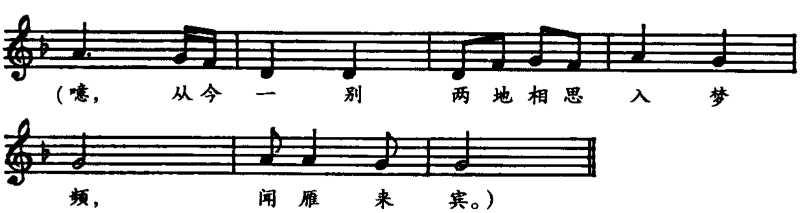
乐府歌曲中将王维原诗谱曲称《渭城曲》。唐代诗人白居易有“高调管色吹银字，慢拽歌词唱《渭城》”，刘禹锡也有“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱《渭城》”等诗句，写出了当时演唱此歌的情况。宋代也有几种唱法，苏轼就曾经唱过它。现存琴谱中《阳关》也有多种，有的长达十几段，有的则只有三段。现今流行的一种见于《琴学入门》（公元1864），它与明代杨抡《太古遗音》（公元1609）中的此曲完全相同，而且在歌辞加工方面更为出色。

琴歌《阳关三叠》中把王维的原诗重复了三遍，所以称“三叠”。全曲见《古琴曲集》。下面是其中的第一段，括号外唱词为原诗，括号内是为适应演唱的需要所加的：
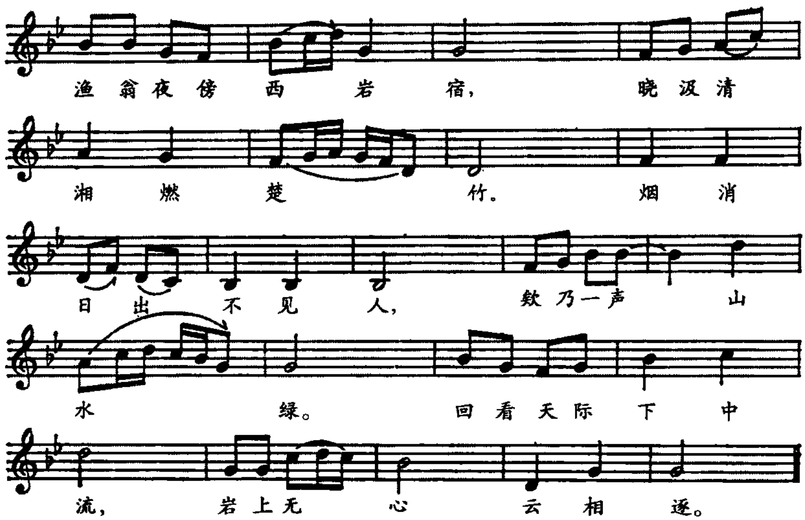




原诗只有四句，原诗所配曲调也较简单，像是商调式。但是，经过加工和改编，添上了开头一句和后半段的发展部分，就变成羽调式了。新加的歌词和原词结合得很贴切，曲调也浑然一体，加强了对原作意境的表达，更充分地体现出依依送别的情意。全曲三遍歌辞都在原诗的基础上有所增加，各段音乐也有所不同。特别是第三段，旋律在回环再现中逐渐引向全曲的高潮。最后加有一段尾声，使音乐又回到原来的商调式，显得更加情意绵绵，使人久久不能自已。其尾声如下：



《渔歌调》

歌词是柳宗元（公元773—819）的《渔翁》一诗。柳宗元的文学和思想在唐代具有很大影响。他的写景小诗形象地描绘景物，十分清新隽永。《渔翁》一诗通过日出前后的景色变幻，抒发出渔翁在大自然中悠然自得的心情。其曲调见于明、清各谱，称《渔歌调》或《极乐吟》。常作为同一题材的大型琴曲如《欸乃》的序引。《渔歌调》声调悠扬动听，颇能体现原诗的意

境。其歌如下：



〔附录九〕 最忆《阳关》唱　珍珠一串歌

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。
劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

王维的这首《送元二使安西》是人们熟知的优秀诗篇，根据它谱成的动人歌曲，更是广泛受到欢迎。当年白居易赞美这支歌所写的：“最忆《阳关》唱，珍珠一串歌。”今天用来概括《阳关曲》一千多年来的流传情况，也是非常合适的。这首歌在历史上的深远影响，的确值得我们给以足够的重视。它在流传过程中的演变与发展，也很有必要加以总结。

一

“送别”这一题材在古代作品中运用得非常广泛，仅王维的诗集中这类作品就有七八十首之多。这些并非都是一时应酬之作，古人临别赠诗所以形成风尚，正是因为分别之际最能体现出平日的深厚友情。平时与友人欢聚中种种动人的情景，给人们留下了深刻的印象，一旦要失去这些欢愉，

自然会使人留恋不已。所以，在古代浩如烟海的送别诗篇中，颇有一些具有真情实感、深刻感人的诗作，如李白的《赠汪伦》、《黄鹤楼送孟浩然之广陵》等，便是脍炙人口的名作。

王维的这首送别诗，更有其独到之处。它以明白如话的精练语句，情景交融地抒写出依依惜别的深情厚谊。明代李东阳在《麓堂诗话》中说："此辞一出，一时传诵不足，至为三叠歌之。后之咏别者，千言万语，殆不能出其意之外，必如是方可谓之达耳。"对作品作了极高的评价。现存各种版本的文学史、诗歌选集中，普遍注意到这一作品，交口称誉它在文学艺术上的卓越成就，决不是偶然的。

其实，这首作品在音乐艺术方面的成就，足可与原诗媲美，同样是很值得称道的。它那情真意切、含蓄深沉的曲调，进一步丰富了歌词的意境。它那委婉动听、耐人寻味的歌声，大大地加深了人们的印象。音乐与诗词珠联璧合水乳交融，使人吟唱之余，回味无穷，一曲难忘。难怪白居易要说"最忆《阳关》唱，珍珠一串歌"了。这首歌曲所以能够广为传唱，历久不衰，至今仍然是人们最熟悉的一支古代歌曲，显然得力于它成功的音乐。

白居易是很懂音乐的一位诗人，他非常理解这首歌在当时社会上的深刻影响，所以在《对酒诗》中写了："相逢且莫推辞醉，听唱《阳关》第四声。"借用歌中第四声，即"西出阳关无故人"来打动对方，从而使人没有理由拒绝干杯。

与白居易同时的刘禹锡，因参与王叔文的政治革新，被长期贬官外地。待他重返京都，故人皆已零落，昔日的歌声引起诗人无限感慨：

> 二十余年别帝京，重闻天乐不胜情。
> 旧人唯有何戡在，更与殷勤唱《渭城》。

歌者何戡特地为他演唱了这支《渭城曲》，愈加显出知音之可贵。二十多年前的往事，借助这熟悉的歌声，历历涌现在心头。

时隔二三百年之后，这支歌曲的艺术魅力不仅未曾减色，反而更加突

出了音乐的作用。苏轼就有过与刘禹锡非常相像的感受。他在《书彭城观月诗》中写道："余十八年前中秋，与子由观月彭城，作此诗，以《阳关》歌之。今复此夜，宿于赣上，独歌此曲，聊复书之。"他所以要写下这一段话，有许多意思是在不言之中。熟悉的歌声使他忆起十八年前中秋之夜和胞弟苏子由一起作诗唱歌的情景，恰恰与刘禹锡忆起"二十余年别帝京"如出一辙。成功的音乐作品在心灵中留下了鲜明的记忆，足以把人们带回到昔日的境界中去，使人重温往事，回味不已。苏轼运用《阳关》的曲调，另外填配了自己的作品，这是与刘禹锡不同之处。

苏轼与刘禹锡另一不同的是自己直接演唱，而不是听别人演唱。直至晚年，他与晁补之"别于汴上"，酒酣之余，仍然尽兴地"自歌古《阳关》"（陆游《老学庵笔记》）。由于苏轼热爱这支歌曲，曾多次用它填词作歌。俞樾在《湖楼笔谈》中就注意到这样的事实："《东坡集》有《阳关曲》三首：一赠张继愿，一答李公择，一中秋月。"翁方纲在《石洲诗话》中认为这些作品"与右丞《渭城》之作若合符节"，肯定他与王维原作合拍，不只赞赏苏轼精通此歌，同时也说明这首歌是深入人心的名作。

白居易、刘禹锡和苏轼都是我国文学史中杰出的诗人，他们的一些活动，足以反映出唐、宋时期《阳关曲》在我国音乐文化生活中的深刻影响。

二

唐代诗篇大多是可以入歌的，可是绝大多数诗篇只是作为文学作品而流传下来，有些即使能传唱一时，随后也就湮灭无闻了。唯独这首《阳关曲》与众不同，不仅当时传唱，以后仍不断传唱，至今仍然深受人们喜爱，这又是什么原因呢？

在这个问题上，不能不考虑到原作者王维的特殊情况。王维并不是一般的诗人，他不仅精通诗、画，而且具有突出的音乐才能。关于他在音乐方面的才能，历史上有过不少生动的记载。所有的文学史作品中介绍王维，都不免要提到他的音乐修养。可惜的是，在目前的中国古代音乐史研究中，却偏偏无视其人，似乎他在音乐领域是不值一提的人物。这是很不公允的，事实决不是这样。

其实，王维崭露头角恰恰是从音乐开始的。有这样一个故事："王维妙能琵琶，为岐王所眷重。维方将应举，求庇岐王。岐王令维服鲜衣，赍琵琶，同至公主第。令奏新曲，声调哀切，满座动容。公主曰：'此曲何名?'维起曰：'号《郁轮袍》。'公主大奇之。岐王因荐之曰：'此生欲得解头，然已承贵主论托张九皋矣。'公主笑谓维曰：'子诚取解，当为子力。'维起谦谢。公主则召试官至第，遣宫婢传教。维遂作解头，而一举登第。"(《天中记》引《国史补》)这里的岐王是当时音乐界的权威人士，杜甫《江南逢李龟年》中"岐王宅里寻常见"，就是指的这个岐王。经他推荐给公主的这首《郁轮袍》，确实非同凡响，不仅当时能使得"满座动容"，甚至数百年后仍然是备受推重的名曲。苏轼"旧声终爱《郁轮袍》"，元人周叔"新声洗尽《郁轮袍》"，都表明了它的影响。由于这首"新曲"一鸣惊人，初出茅庐的王维"一举登第"，中了进士。

王维中举后，首次出任官职就担当了掌管音乐的大乐丞，可见他被录用与音乐密切相关，出任乐官正是用其所长。任职以来，由于他具备真才实学，普遍博得同行们的敬佩，甚至著名的音乐家李龟年也为之折服。李龟年创作的一首《胡渭州》曲经王维指出了瑕疵，"自是，龟年制曲，必请维为之"(《山堂肆考》)。在《旧唐书·王维传》中还记载有这样的故事：一幅未加题识的奏乐图，一般人都未能深解其意，王维却能具体指明："此《霓裳》第三叠最初拍也。"可见他对音乐作品的熟悉程度确实超乎众人之上。

王维年轻时以"妙能琵琶"见重，到了晚年则"弹琴赋诗，啸咏终日"(《旧唐书·王维传》)。在王维的诗作中，也反映了这种音乐生活，如"鸣琴候月弹"、"山月照弹琴"、"弹琴复长啸"等等，描绘了以琴为侣的乐趣。由此可见，王维终生都不曾脱离音乐。他以奏琴和啸咏作为日常生活的内容，又有丰富的创作经验，像这样一位音乐能手，为自己的诗作配以相应的曲调，应当是顺理成章的事情。可能由于他终日弹琴，于是这首歌曲通过琴谱保存了下来。现存琴谱中大都标明："唐王摩诘所作也。"看来不仅限于歌辞的创作，同时也兼指原始歌曲的创作。

三

人们都知道《阳关三叠》是一首著名的琴歌，但在唐宋时期，却不仅限于琴歌。当时还有过多种演唱方式，有时以其他乐器伴奏，有时还用于歌舞。白居易所描绘的“高调管色吹银字，慢拽歌词唱《渭城》”，就是以管乐器来丰富歌声的一例。李商隐的“红绽樱桃含白雪，断肠声里唱《阳关》”，似乎也并非琴歌。这位美貌的歌女是否在载歌载舞，虽不能确知，但是有人根据陈陶的“歌是《伊州》第三遍，唱着右丞征戍词”，认为这首著名的歌舞中引用了王维的《阳关曲》。宋代的《苕溪渔隐丛话》也说：“唐初歌舞多五七言诗，后渐变为长短句。今止存《瑞鹧鸪》、《小秦王》二阕。”这个《小秦王》大概是用筝来伴奏的，所以《柳塘词话》中说：“唐人绝句作乐府歌曲，皆七言而异其名。如无名氏之《小秦王》，一名《丘家筝》者。”当时在《小秦王》中所歌唱的唐人绝句，其中就有过王维的这首作品。所以秦观指出：“《渭城曲》绝句，近世又歌入《小秦王》，更名《阳关曲》。”

多种多样的演唱方式固然能对歌曲的体裁形式带来很大的变化，同时，基于内容表现的需要，更能促使歌曲的曲调发展。李东阳所谓“一时传诵不足，至为三叠歌之”，就包括有利用曲调的重叠来加强其艺术表现的意思。关于这首歌的三叠唱法，苏轼在《仇池笔记》中曾专门作过探讨：“旧传《阳关》三叠，今歌者每句再叠而已。若通一首，又是四叠，皆非是。每句三唱，以应三叠，则丛然无复节奏。余在密州，有文勋长官以事至密，自云：‘得古本《阳关》，其声宛转凄断，不类向之所闻。每句皆再唱，而第一句不叠。’乃知唐本三叠盖如此。及在黄州，偶读乐天《对酒诗》云：‘相逢且莫推辞醉，听唱《阳关》第四声。’注云：‘第四声，劝君更尽一杯酒。’以此验之，若第一句叠，则此句为第五声矣。今为第四声，则第一句不叠审矣。”苏轼这一番话对后世颇有影响。如元人李治也说：“既而悟其非（指当世歌者），乃改为起句不叠歌，加以和声，故曰‘三叠’。”清代《续通典》也引用此说。其实，苏轼根据古本否定当世之歌者，未必妥当。三叠的具体唱法往往因人因时而异，原不一定要拘泥于古本。南宋魏庆之在《诗人玉屑》中就另有一说：“至‘阳关’句，反复歌之，谓之三叠。”现存

明、清传谱之中，更有多种解释，有的甚至是整段重复三次，而不只是某句的重复了。

从乐句的重复到乐段的重复，应当看作是音乐发展的一种方式。如果把乐句中某一字音延长，同时在拖腔中加以高低音的变化，也是音乐发展的又一种方式。前一种方式是因为吟唱之中感到歌句太少，不足以抒发其缱绻之情意；后一种方式则是感到歌字太少，从而在音乐中设法加以弥补，古人称之为“虚声”、“和声”。《苕溪渔隐丛话》说：“《瑞鹧鸪》是七言八句，犹依字易歌；《小秦王》是七言绝句，必须杂以虚声，乃可歌耳。”这段话中的虚声，是指夹杂在曲调中间，没有歌词的部分拖腔。至于这些拖腔加在哪些地方，怎样发音，却没有明说。而元人李治在《敬斋古今注》中却有着进一步的介绍：“广宁乐工教之歌《渭城曲》，起二句于第四、第七字下以‘喇哩离赖’为和声；后二句于第四、第七字下以‘喇哩来离赖’为和声。”（见杨荫浏《中国音乐史纲》）这里所加的“喇哩离赖”等等纯属衬腔，并无含义，是由乐工、歌者在演唱中随口填充上的一些声音。它们加在第四、第七字下，是因为这里是节奏停歇之处。后两句和声加多，则是适应情绪发展的进一步需要。现存《新刊发明琴谱》中如“西出阳关的那无故人”，其中“的那”就是这类和声的体现。后世琴谱中在这些地方加以发展，有的又在原诗之外加上了前奏、过门、尾声等等，同时还填配了一些符合原作内容的歌词，从而丰富了作品的艺术表现力。

四

现存琴谱中有关《阳关》的作品共三十三种版本，为了解近五百年来它的发展变化提供了第一手的资料。这些版本可以分为七类，按其出现的先后顺序，分别介绍如下：

甲类：最早见于1491年刊传的《浙音释字琴谱》。共十种版本，其中半数见于十六世纪以前，表明在早期比较流行，以后各个世纪也都有传本。全曲的段数由八段至十段不等，只在第一段引用了王维的原诗，其他各段根据原诗的诗意分别填以不同的歌词。各段的曲调有不少共同的地方，像是以同一乐段重复变化而成。段落的开头多用短小叠句，如“木兰

舟，木兰舟”。段尾都用共同歌句：“吴山高耸水东流，东流东流复东流。”有的版本在末几段改填为：“怕听阳关第一声，第一声，又一声。”但尾句的曲调不变，都是用了王维歌句中头两句的曲调。这一类的作品在不同版本中的名称不一，有《阳关》、《阳关曲》、《阳关操》、《阳关三叠》、《大阳关》、《秋江送别》、《春江送别》等称谓。根据作品的段数较多、曲名多变等情况，它的流传范围似乎不限于琴歌，很可能继承了古代歌舞的形式。

乙类：仅见于1511年的《谢琳太古遗音》。歌词将王维原诗重复了十三次，每次曲调有所变化，全曲大体形成A+B+A的关系。其曲调的特点是多在句尾重复，如“渭城朝雨浥轻尘，轻尘”。

丙类：初见于1530年的《新刊发明琴谱》。有十八种版本彼此接近，在各类中版本数目最多。此类盛行于近现代，即人们比较熟悉的《阳关三叠》。全曲共三段，每段都以王维的原诗为基础，然后加以引申发展。各段曲调大同小异，逐段有所增益，在末段形成全曲的高潮。明代早期谱本中的歌词与曲调一般比较简陋，后世有所加工，特别是1864年的《琴学入门》中的词曲更为完善，成为当今流传的唯一版本。这一类在流传中虽有不少发展，但总的出入不是很大，有可能在明代以前已经成型。

丁类：见于1539年的《风宣玄品》，是明代传谱中的又一变体。全曲共九段，原诗只见于首段，其他各段词、曲都不相同，其中有些曲调近于甲类。

上述四类集中出现在半个世纪中，表明这一时期内此曲的变动比较剧烈。

戊类：刊于1771年的《东皋琴谱》。此曲为明代末年的蒋兴畴传至日本。全曲只有一段原诗，既不重复，又无加字，是存谱中最简单的。实际是截取丙类《理性元雅》中开头一小段。

己类：见于1845年的《张鞠田琴谱》，除标题外，词曲都与王维原作没有任何共同之处。系该书编者采自昆曲《紫钗记》中的五段。在分析研究传统的《阳关》曲时，可以剔除不论。

庚类：刊于1890年的《希韶阁琴瑟合谱》，题为《小阳关三叠》，是该书编者黄晓珊“同治癸酉(1873年)从戎粤西，于广郁南山古刹，得铁笛道

人秘授真传”之一，共三段，每段都有王维诗句，但逐段递减两字，由七言、五言到三言，各段尾句曲调与甲类相同。

存谱表列如下：

序次	类别	年代	书名	曲名	段数	小标题	调名	备注
1	甲	1491	浙音释字	阳关三叠	八	有		原谱残
2	乙	1511	谢琳太古遗音	阳关曲	十三			原谱未分段
3	甲	1530	新刊发明	阳关	八		凄凉	紧二五弦
4	丙	1530	新刊发明	阳关三叠	三		凄凉	
5	丁	1539	风宣玄品	阳关	九	有	蕤宾	紧五弦
6	甲	1570	龙湖	阳关	九			
7	甲	1579	五音	大阳关	九	外调		
8	甲	1585	重修真传	秋江送别	九	有	凄凉	
9	丙	1585	重修真传	阳关三叠	三	有	凄凉	
10	丙	1596	文会堂	阳关	三		蕤宾	
11	丙	1609	杨抡太古遗音	阳关三叠	三		凄凉	
12	甲	1609	杨抡太古遗音	阳关操	九	有	凄凉	
13	丙	约 1611	太古正音	阳关三叠	三	有	凄凉	
14	丙	1618	理性元雅	阳关三叠	三	有	凄凉	
15	甲	1618	理性元雅	春江送别	九	有	凄凉	
16	丙	1623	乐仙	阳关三叠	三	有	凄凉	
17	丙	1634	古音正宗	阳关三叠	三	有	凄凉	
18	甲	1730	立雪斋	阳关	十	有	凄凉	
19	丙	1730	立雪斋	阳关	三	有	凄凉	原谱两曲合并
20	丙	1738 前	琴书千古	阳关三叠	四			
21	戊	1771	东皋	阳关曲	一		凄凉	
22	丙	1802 后	裛露轩	阳关三叠	三	有	凄凉	
23	丙	约 1866	青箱斋	阳关三叠	三	有	凄凉	
24	甲	1828	琴学轫端	阳关三叠	十			
25	己	1845	张鞠田	阳关曲	五	有	宫调徵叠	选自昆曲

续表
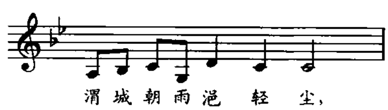
序次	类别	年代	书名	曲名	段数	小标题	调名	备注
26	丙	1864	琴学入门	阳关三叠	三		无射均商音	
27	甲	1878	希韶阁	阳关三叠	七		角音	
28	丙	1884	双琴书屋	阳关三叠	三		蕤宾调商音	
29	丙	1884	绿绮清韵	阳关三叠	三		商音无射均	
30	庚	1890	琴瑟合谱	小阳关三叠	三			
31	丙	1894	琴学初津	阳关三叠	三		商音	
32	丙	1910	琴学丛书	阳关三叠	三		无射均商音 徵调	
33	丙	1922	育才馆	阳关三叠	三		徵调商音	

五
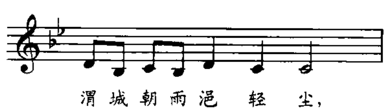
总结《阳关》在长期流传过程中的种种情况，对进一步了解古代音乐甚有启发，至少下述几点就很值得考虑。

源远流长　一脉相承　唐、宋以来，有关《阳关》演唱的记载不绝如缕，既有多种乐器和多种方式的演出，又有过不同的音乐处理手法。这些又都经过不断发展变化，反映为现存琴谱中的三十三种版本和七大类别。其中有的短至一段，有的长于十段；有的含蓄凝练，有的委婉深情。尽管它们的体裁不一，风格各异，却是一脉相承，保存着不少共通之处，特别是作为各曲基础的王维原诗，其曲调是非常相似的，试作比较如下：
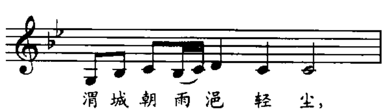
《浙音释字》
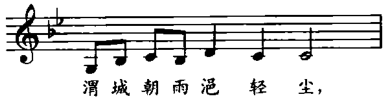


《谢琳太古遗音》
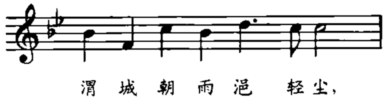


《新刊发明》
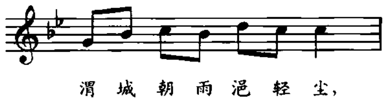


《风宣玄品》
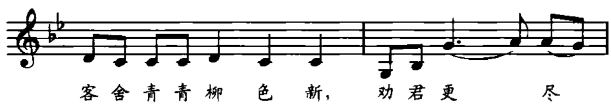


《东皋琴谱》
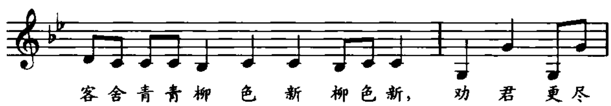


《希韶阁琴瑟合谱》
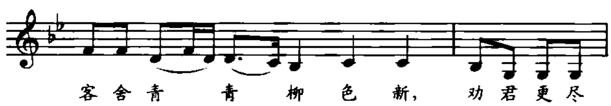


《浙音释字》
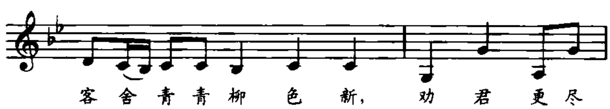


《谢琳太古遗音》
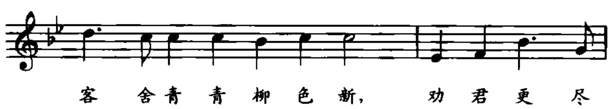


《新刊发明》
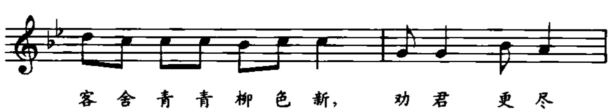


《风宣玄品》
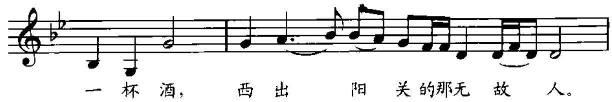


《东皋琴谱》
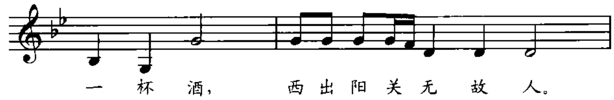


《希韶阁琴瑟合谱》
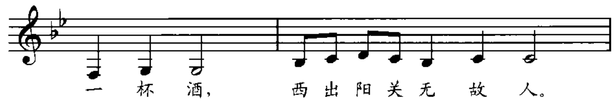


《浙音释字》
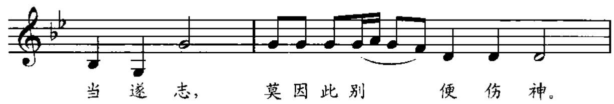


《谢琳太古遗音》
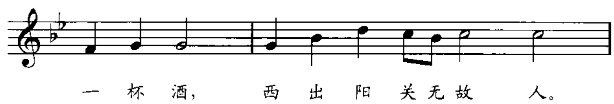


《新刊发明》
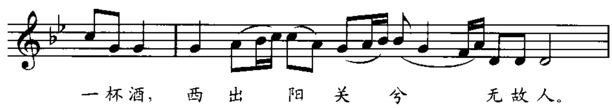


《风宣玄品》



《东皋琴谱》



《希韶阁琴瑟合谱》
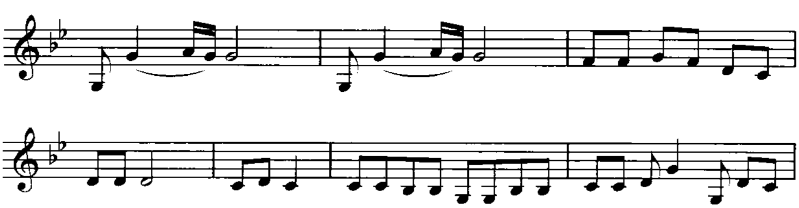


上列曲调大同小异，说明各类《阳关》尽管千差万别，却都有着共同的轨迹可寻。原因就在于它们并不是凭空产生，而是从同一母体中脱胎出来，源于唐代王维的原作。除了这个主调之外，其他曲调也颇有共通之处。尤其是全曲的结构原则基本一致，并且还保存有不少共同特征。如各段曲调在重复中加以变化，段头和段尾的乐句保持相同曲调，多用叠句等等。这些特征都可以在古代作品如《广陵散》、《小胡笳》中找到遗存，可见它们源远流长，具有悠久的传统。
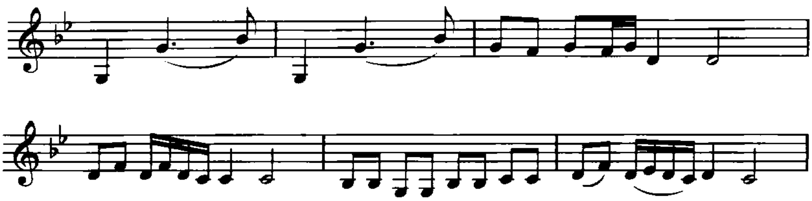
歌曲发展　声先于辞　关于歌曲的创作，人们认为歌辞先于曲调，并经常引用《尚书·舜典》中“诗言志，歌永言，声依永，律和声”来加以证明，这是不错的。但是歌曲的具体发展历程却并不尽然，情况恰恰相反，常常是声先于辞，根据曲调的发展而推动着歌辞的变化。我们知道诗歌史

中发展由四言、五言、七言而长短句的变化主要是受音乐的影响。王维的七言绝句在现存琴歌中发展为长短句的多段作品，也是由于叠句、虚声、和声等音乐手段的采用而逐步形成的。《碧鸡漫志》说：“今先定音声，乃制词从之，倒置矣。”确也符合《阳关》的发展情况。明代《文会堂琴谱》中的《阳关》，还没有形成明显的层次，基本上是三段的重复。其中反复重用了“不忍，不忍，不忍，不忍送故人”这样的歌词，看来还停留在和声的阶段。这是由于乐工、歌者在演唱中还来不及在歌词上精雕细琢的缘故。到了清代的《琴学入门》中，情况就很不同了，原有曲调在三段之中分别填配以不同的歌词：“遄行，遄行，长途越度关津。”“感怀，感怀，思君十二时辰。”“旨酒，旨酒，未饮心已先醇。”它们配合着全曲的音乐发展，逐段展现出不同的层次，从而提高了作品的艺术水平。这种声先于辞、重声不重辞的情况并不限于琴歌。早在汉代的乐府民歌中，就经常出现文不对题、前后不连贯的歌词，可见这一传统是古已有之。

珍珠一串　代有新声　唐代的《阳关曲》到了宋代一定会有许多变化，从记载中也可以看到端倪，只是没有当时的曲谱，不便于比较而已，而现存丰富的琴谱中却足以显示出近五百年来一系列演变。明代以多段的甲类作品为主，逐步让位给三段的丙类作品。这种更替与消长并不是出于主观的意志，而是不同时代中音乐风尚的反映。丙类作品虽也吸收有甲类作品中某些成果，但因具体用法不同，其效果也很不一样。试以《浙音释字琴谱》中第二段的部分曲调为例：

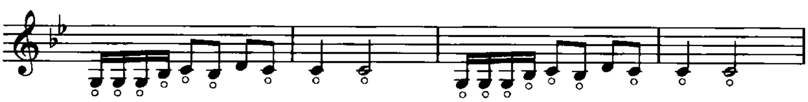


前一句用为乐段的开始，后一句用以引出尾句。到了《琴学入门》中则分别改为：



两相比较，后者的曲调在原来的基础上有了变化，在使用中也有明显差异：前一句用于主调之后，作为本段的延续与展开；后一句则只用在末段的高潮部分。

如果从更广泛的范围来看，还可以发现《阳关》对其他音乐作品的明显影响。如《神奇秘谱》中《楚歌》一曲，为了表现项羽“忆别江东”和“泣别虞姬”，多次借用了《阳关》中最为典型的曲调：



又比如元曲大石调《阳关三叠》，也是以王维的原诗演化而成，其歌辞如下：

渭城朝雨浥轻尘，更洒遍客舍青青，弄柔凝千缕。
更洒遍客舍青青，弄柔凝翠色。
更洒遍客舍青青，弄柔凝柳色新。
休烦恼，劝君更尽一杯酒，人生会少，富贵功名各有定分。
休烦恼，劝君更尽一杯酒，旧游如梦，只恐怕西出阳关，
眼前无故人。
休烦恼，劝君更尽一杯酒，只恐怕西出阳关，眼前无故人。

（隋树森《全元散曲》）

从以上情况可以看出，各个历史时期都在利用《阳关》曲的音乐成果，来创造出符合当时需要的新声。这是总的发展趋势。在这一趋势面前，刻意复古或强求一律，都是徒劳的。

通过考察《阳关》的历史情况，进一步证明了我们的民族音乐文化的确

是源远流长，具有悠久的传统。这个传统中积累了前人丰富的创作经验，同时又在发展中不断推陈出新。

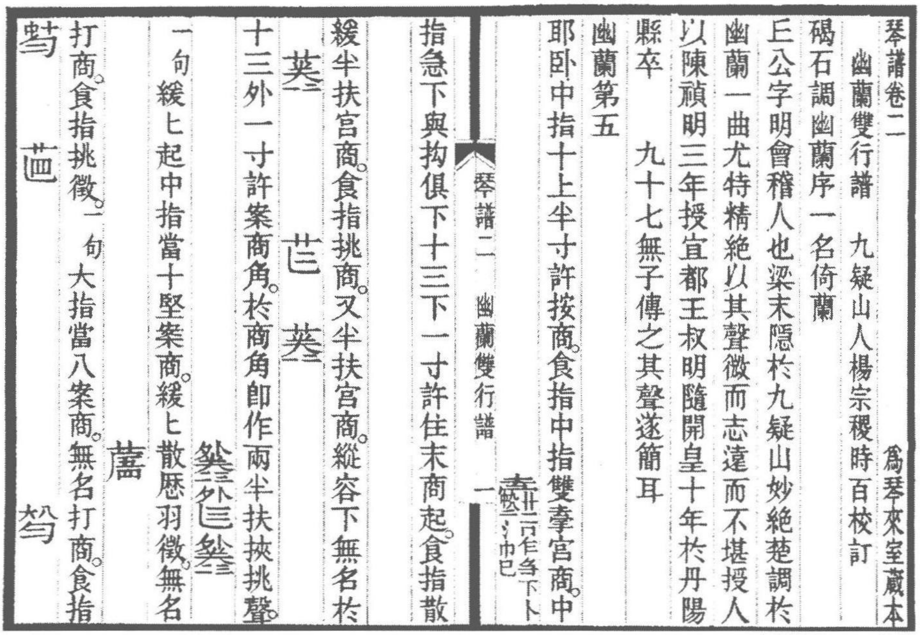
第三节 记谱和斫琴

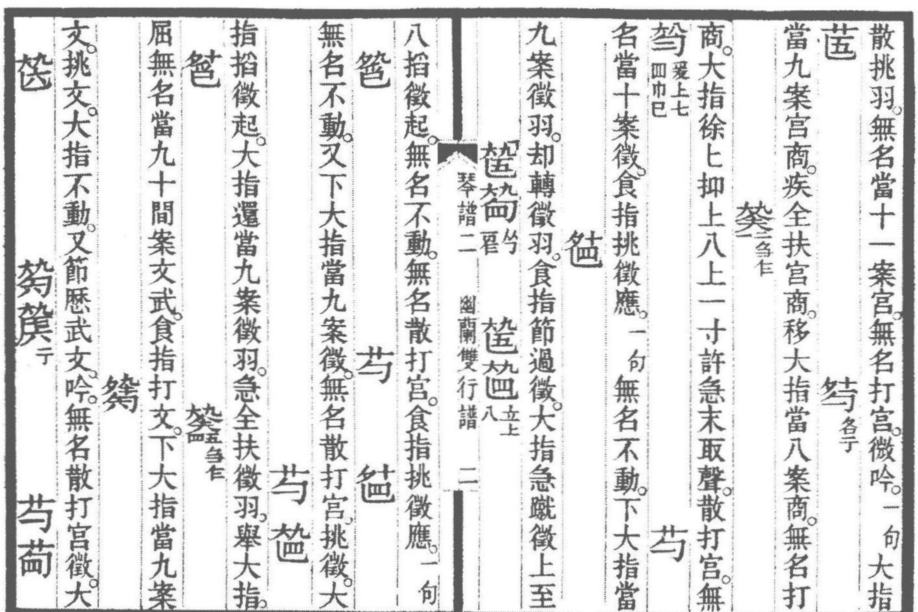
一 谱式的革新

琴曲艺术的普及和发展，大量传统曲目的继承和整理，这些都对记谱方法提出了进一步的要求，而记谱法的简化和改进又促成了琴谱的汇集和流传。从文字谱到减字谱这种划时代的变革，主要是在唐代完成的。

初唐时期继续沿用着过去的谱式，赵耶利整理的谱集，仍然使用了繁难的文字谱。正如我们在《碣石调·幽兰》中所看到的那样："其文极繁，动越两行，未成一句。"(《太古遗音》)总共才有四段的琴曲，却用了四千多汉字标记曲谱。试以该谱第一行为例："耶卧中指十上半寸许案商。食指、中指双牵宫、商。"如果改用后世的减字谱，只用一个符号"[illegible]"就可以了。文字谱到减字谱记谱方法的改进，主要应当归功于曹柔，是他"乃作简字法，字简而义尽，文约而音该。曹氏之功于是大矣"，这是明代张右衮在《琴经》中对曹柔的赞扬。可惜关于曹柔的更多情况，目前还无从掌握。晚唐陈康士、陈拙所以能整理大量琴谱传之后世，首先应当感谢减字谱的发明。

减字谱的方法并不是一朝一夕所能完成的，它经过了历代人的不断改进，才形成今天通行的这种谱式。这从有关琴曲指法的著作中可以看得很清楚。现存这类著作有四种：见于《琴书大全》的有陈康士和陈拙的两种，见于明代《太古遗音》的有刘籍的《琴议》，再一种是日本人物部茂卿所写的《乌丝栏指法卷子》。这些著作中都对古代琴曲指法符号作有详细说明。然而有些说明彼此之间有出入，甚至同一符号在一家著作中也并存两种解释。像陈康士对"历"和"度"的指法符号就收录有两种不同的说法。错综纷纭的解说，显然给使用这些符号带来了困难。这种情况的出现，一则是由于流派甚多，百家争鸣；一则是谱式还不成熟，还有待于进一步的改进。


琴譜卷二　　爲琴來室藏本
幽蘭雙行譜　九疑山人楊宗稷時百校訂
碣石調幽蘭序一名倚蘭
丘公字明會稽人也梁末隱於九疑山妙絶楚調於
幽蘭一曲尤特精絶以其聲微而志遠而不堪授人
以陳禎明三年授宜都王叔明隨開皇十年於丹陽
縣卒　九十七無子傳之其聲遂簡耳
幽蘭第五
耶臥中指十上半寸許按商食指中指雙牽宮商中
琴譜二　幽蘭雙行譜　一
指急下與拘俱下十三下一寸許住末商起食指散
緩半扶宮商食指挑商又半扶宮商縱容下無名於
十三外一寸許案商角於商角即作兩半扶挾挑聲
一句緩七起中指當十堅案商緩七散歷羽徵無名
打商食指挑徵一句大指當八案商無名打商食指


散挑羽無名當十一案宮無名打宮徵吟一句大指
當九案宮商疾全扶宮商移大指當八案商無名打
商大指徐七抑上八上一寸許急末取聲散打宮無
名當十案徵食指挑徵應一句無名不動下大指當
九案徵羽却轉徵羽食指節過徵大指急蹴徵上至
琴譜二　幽蘭雙行譜　二
八指徵起無名不動無名散打宮食指挑徵應一句
無名不動又下大指當九案徵無名散打宮挑徵大
指指徵起大指還當九案徵羽急全扶徵羽舉大指
屈無名當九十間案文武食指打文下大指當九案
文挑文大指不動又節歷武文吟無名散打宮徵大

《幽兰》双行谱（节选自杨时百《琴学丛书·琴谱》）

这种不完善的减字谱在明代初年的《神奇秘谱》上卷中保留得最多，这是很有用处的。它不只是为谱式演变过程提供了实例，更重要的是可以帮助我们辨别琴谱产生的时代，结合琴曲的风格、结构等其他特征，从而找出同一曲目在各个历史时期的演变规律。

不完善的减字谱一般有如下几个特点：

一是记谱符号颇不规范。同一指法，往往在同一琴曲中记写为多种方式。如下滑音的“注”有时用“氵”，有时用“主”，有时写成“从上注下”等等。

二是精简得很不彻底。有些该用省写符号的，像“从厂再作”等，却不曾使用。不少符号记写烦琐，还保留有文字谱的痕迹，甚至有的地方直接用文字加以说明。

三是多用套头指法符号和生僻的指法符号。前者如“大间勾”、“叠蠲”、“掐拂历”等。后者如“圛”、“度”、“摘”等。在后世通行的琴谱中很少使用这些符号，而较多地保留在古代传谱之中。

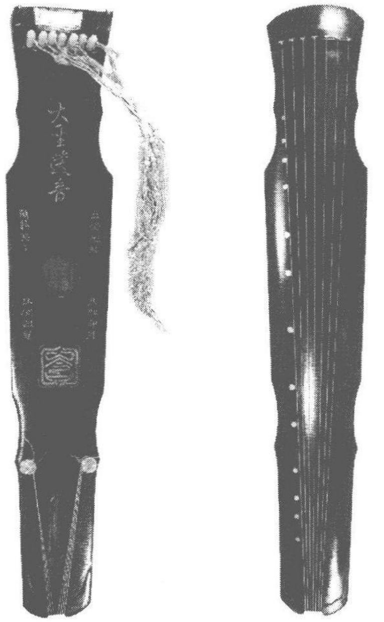
四是详于拨奏而略于按指。套头指法和生僻古指法都是右手的拨奏变化，从而形成了音乐中的多种装饰音和节奏变化；而左手按弦却极为简略，琴家称之为“声多韵少”，它保留了古代拨奏乐器的特点。

具有上述特点的谱式，一般可以看作是出于北宋以前的手笔。像《神奇秘谱》中的《小胡笳》就属于这一类。

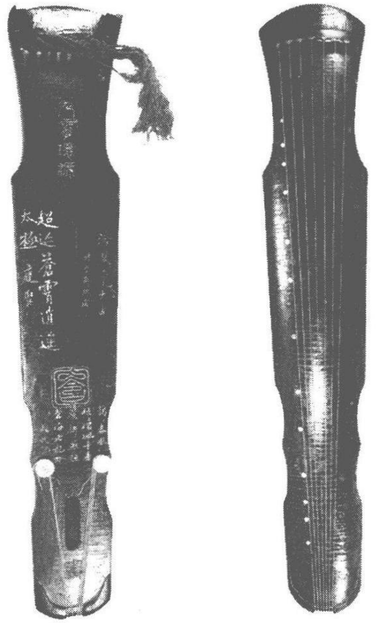
二　造琴工艺的发展

琴曲艺术的普及和提高推进了造琴工艺的大发展。唐代的斫琴，无论在数量或质量上都达到了空前的程度。由于需要的数量多，通过不同类型琴的制造，可以在实践中积累经验。由于要求琴具有更完美的表现力，对乐器的质量提出了更高的标准。这样就促使一些能工巧匠去苦心探索，使琴的制作在选材、造形、斫制、髹漆等各项工艺过程中，都积累了丰富的经验。

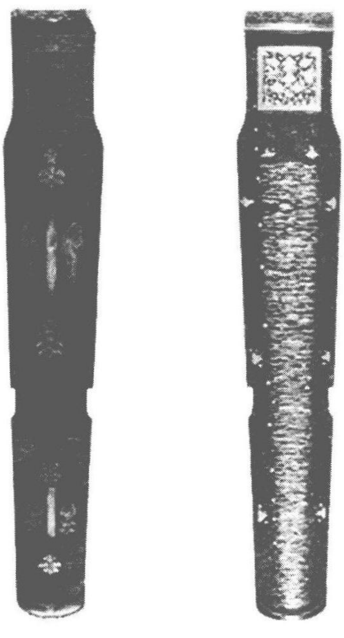
斫琴术的发展，也不应忽视统治阶级的爱好和提倡这一个重要原因。隋文帝的儿子杨秀封为蜀王，曾“造琴千面，散在人间”(《琴书大全》)。



唐“大圣遗音”琴(北京故宫博物院藏)



唐“九霄环佩”琴(北京故宫博物院藏)



唐金银平脱琴(日本正仓院藏)

以后蜀地的斫琴名匠辈出，也可能与此有一定联系。唐代当过二十年宰相的李勉，“雅好琴，常斫桐，又取漆筩为之，多至数百张，有绝代者，‘响泉’、‘韵磬’，自宝于家。撰《琴说》一卷”(《国史补》)。有钱有势的人家，这样成百上千地大规模地制造琴，无疑也会推进制琴工艺的改进。

唐代的斫琴名手，首推四川雷氏。大历(公元766—779)间称他们所造之琴为“雷公琴”。其特点是：“琴岳不容指，而弦不敂。琴声出于两池间。其背微隆，若薤叶然。声欲出而隘，徘徊不去，乃有余韵。此最不传之妙。”(苏轼《杂书琴事·家藏雷琴》)和这一评价相似的另一说法是：“所以为异者，岳虽高而弦低，弦虽低而不拍面。按若指下无弦，吟振之则有余韵。”(《琴书大全》引黄延矩语)正是由于有着如此多的优点，所以“贞元(公元785—804)中，成都雷生所制之琴，精妙无比，弹之者众”(《琴雅》)。

雷氏世代造琴，其中尤以雷威最为有名。传说他的技艺是经神人指点，又说他常趁大风雪天去深山老林，听辨树木被风吹动的声音，从中选取良材造琴。可见人们对雷威的技艺是非常钦佩的。在雷威之前有做过唐玄宗待诏的雷俨，和雷俨齐名的还有冯昭，接着又有雷霄。雷威以后则有雷珏、雷文、雷会、雷迟和郭亮。江南斫琴名手还有沈镣、张越。这些名手往往在自己所制琴的内壁刻上自己的姓名。名手所制之琴，被历代好琴之士视为稀世之珍，有些一直保存到今天。故宫博物院所藏的“九霄环珮”、“大圣遗音”，以及日本正仓院的唐琴，都是唐琴中最有名的。

第四节　唐诗中的琴

唐代是诗歌辉煌发展的时代，现存有近五万首唐诗，从各方面反映了当时的社会生活。有关琴曲艺术的情况，在唐诗中也有充分的反映。诗人和琴人有广泛的接触，有的交往关系很深。一些诗人对琴非常爱好，经常弹奏，甚至创作琴曲，如王绩、王维、李白、顾况、白居易、温庭筠等。由于他们对琴曲有深刻的理解，在他们诗篇中的一些生动描绘和精辟的评论，对了解琴曲艺术的成就和影响很有参考价值。



明·杜堇《古贤诗意图》之《听颍师弹琴》

唐诗中提到的琴人是非常广泛的。像李白的诗作中就有峋师、蜀僧濬、卢子顺等这样一些琴手；元稹的诗作中也有柔之、庾及之、姜宣和他的妻子。此外专门为某道士、某山人、某尊师、某处士等人弹琴而写的诗也是很多的。琴在当时的文化生活中，已经是不可缺少的组成部分。这些琴人既有业余的，也有专业的。专业的琴人如弹《胡笳》的董庭兰、杜山人、姜宣，还有韩愈、李贺赞美的颖师。在正史中虽然没有这些人的地位，而在唐人的诗作中，却可以看出他们是很有影响的琴师。

唐诗中反映出大量的琴曲曲目，也是很值得注意的。这些曲目有的是继承了前代的传统，有着悠久的历史渊源；有的曲目则对后世流传的琴曲有着深刻的影响。通过有关诗作，可以看出这些曲目都是当时流行的，是活跃在人民音乐生活中的作品。除前文提到过的《别鹤操》、《大胡笳》、《小胡笳》、《霹雳引》、《昭君怨》等琴曲之外，还有着像《雉朝飞》、《广陵散》、《幽兰》、《白雪》、《楚妃叹》、《南风》、《思归》、《沉湘》、《易水》、《渌水》、《三峡流泉》、《水仙》、《秋思》等许多著名的琴曲。由于初唐以后没有集中的琴曲曲目存世，且薛易简、陈康士等人汇集的成百曲目已经没有另外的文献记载可寻，这些保存在唐诗中的曲目就更加值得珍视。通过这些唐诗，有助于我们弄清一些重要琴曲的来龙去脉。

为说明这个问题，可以举《三峡流泉》一曲为例。从文献记载看，这一曲目似乎只见于唐代。但是仔细研究一下有关诗作，却又并不是这样。不



仅在《碣石调·幽兰》的谱后有此曲目，而且唐代的岑参和李季兰都有写《三峡流泉》的诗作。如李诗中的一段：

巨石崩崖指下生，飞泉走浪弦中起。
初疑愤怒含雷风，又似呜咽流不通。
回湍曲濑势将尽，时复滴沥平沙中。
忆昔阮公为此曲，能令仲容听不足。
一弹既罢复一弹，愿作流泉镇相续。

诗中前六句描绘音乐表现，仿佛现存的《流水》一曲。《高山流水》这一曲目源自先秦的伯牙和钟子期的故事，是琴曲中很重要的曲目。尽管它不见于唐代的著录，却不能认为它当时不曾存在。明初《神奇秘谱》的有关解题中就明确地指出：“《高山》、《流水》二曲，本只一曲。”“至唐分为两曲。”这些说法想必有一定根据。李季兰这首诗的后四句又指出：此曲远在晋代就已经是阮咸所非常热爱的一首琴曲，可见它的源远流长。名曲在流传中更换名称的情况是很普遍的，因此，不能排除《三峡流泉》即《高山流水》的可能性。即使根据这首唐诗还未能完全证实这个问题，但也可以提供一些思考的线索。

唐诗中保存的有关琴、琴曲、演奏、欣赏等的各种评论，也是一份不

可多得的研究琴曲艺术的历史遗产。从这些诗作的生动描绘中，使我们领略到当时像董庭兰、颖师等名家的出神入化的演奏技巧。由于演奏的师承不同，地域不同，形成了“巴人缓疏节，楚客弄繁丝”（刘允济《咏琴》）这些不同的演奏风格。唐诗中与琴曲演奏有关的评述，可以和赵耶利对吴、蜀派的评价互相补充。诗人们欣赏琴曲，往往能从积极方面来领会其内容表现，对我们颇有启发，像沈佺期从《霹雳引》中受到鼓舞，戎昱从《大胡笳》联系到当时的政治现实，元稹、白居易从《别鹤操》中体会到对妇女的同情等。同时，从诗人们的评论中，还可以看出琴曲艺术在唐代已经和其他民间流行的器乐演奏产生了距离。如“致身不似笙竽巧，悦耳宁如郑卫淫”（李山甫《赠弹琴李处士》）、“琴声若似琵琶声，买与时人应已久”（赵抟《琴歌》）等诗句，就指出了这种情况。产生这种现象的原因，首先是“唯弹琴家犹传楚汉旧声”（《新唐书·礼乐志》），琴曲中保留了大量古调，又如“古调虽自爱，今人多不弹”（刘长卿《听弹琴》）、“古声淡无味，不称今人情”（白居易《废琴》）；其次是文人欣赏趣味对琴曲演奏的影响，使琴曲虽然在艺术表现方面有所提高，但是却在一定程度上脱离了普通群众的欣赏习惯。特别是有些文人，有意把琴和一般音乐隔绝、对立起来，认为这样才“高雅”，如“所弹非新声，俗耳安肯闻”（司马扎《弹琴》），如“从来山水韵，不使俗人闻”（王绩《山夜调琴》）。这样，就给琴的发展带来了消极影响，于是只好哀叹“钟期不可遇，谁辨曲中心”（释彪《宝琴》）了。

现存不少琴曲是根据唐诗的意境创作的，有的直接把唐诗谱为琴歌。根据王维的《送元二使安西》、柳宗元的《渔翁》创作的琴歌是流传最广的。此外还有根据李白的《秋风词》、《襄阳歌》、《水龙吟》，杜甫的《兵车行》，张继的《枫桥夜泊》，皎然的《风入松》，刘禹锡的《陋室铭》等创作的琴歌，其中有些曲调还颇有意境。不过，韩愈据《琴操》所拟作的十操，却不是什么好作品，它们充斥了封建思想的说教，在艺术上也无可取之处。

〔附录十〕 为我一挥手 如听万壑松
——李白的绿绮情结

我国的古琴史中，凝聚着许多文人雅士的高情雅趣。一些名流与琴结下了不解之缘，唐代大诗人李白就是其中一例。李白青年时期就热衷于琴，并终生乐此不疲。他在弹琴听琴之余，通过诗篇记录了许多自己的切身感受，从中不难看出琴在他精神领域中的重要位置。这些对于我们进一步理解诗人，理解古琴艺术，都是很有启发的。

一 李白的弹琴生活

李白弹琴，反映在他生活的各个方面。他重友情、嗜酒、热爱大自然，这几方面与弹琴交织得尤为难解难分。

古琴界有重友情的传统，很早就流传着伯牙与子期结为知音的故事。琴曲中的《伯牙吊子期》、《山中思友人》、《忆故人》、《阳关三叠》等作品，都体现了这一传统。诗人李白对此深有体会。他在与友人交往中，便常以弹琴作为邀请的条件，特别提出："他日闲相访，丘中有素琴。"(《留别王司马嵩》)或者说："我醉欲眠卿且去，明朝有意抱琴来。"(《山中与幽人对酌》)不论是主人自己备"有素琴"，还是要求客人"抱琴来"访，总是不能忘怀于琴的艺术魅力。美妙的琴声不仅增添了相聚时的欢乐气氛，而且沟通了彼此间的深情厚谊。即便是与友人天各一方异地相处，但重温昔日熟悉的曲调，过去相会期间那种种情景，立即展现于眼前，使人进入美好的回忆，所以他与友人告别时，会谆谆相嘱："绿萝秋月夜，相忆在鸣琴。"(《送纪秀才游越》)希望借助于"鸣琴"，魂牵梦绕于"相忆"之中。

由于琴曲《广陵散》曾被嵇康叹为"于今绝矣"，这一著名琴曲便成了"绝响"的同义语，用来表示丧失美好事物后的遗憾心情，李白在《白漂水道哭王炎》一诗中便说："一罢《广陵散》，鸣琴更不开。"正是用此曲来抒发其丧友后难过沮丧的心情。友人崔宗之曾赠李白一张仲尼式古琴，崔氏故去，诗人抚弄此琴，不禁"潸然感旧"而动情地写出："留我孔子琴，琴存人已殁。谁传《广陵散》？但哭邙山骨！"(《忆崔郎中宗之游南阳》)再次引用了《广陵散》的典故。琴在诗人的友谊生活中显然有着无可取代的作用。

李白向以豪饮著称，杜甫诗中曾这样写他：“李白斗酒诗百篇，长安市上酒家眠。天子呼来不上船，自称臣是酒中仙。”饮酒也构成李白弹琴生活中不可少的一个方面，酒与琴经常结伴出现在他的诗句中，如“琴奏龙门之绿桐，玉壶美酒清若空”（《前有樽酒行》之二）。这是因为诗人日常生活中常常是横琴不忘把酒，“横琴倚高松，把酒望远山”（《春日独酌》之二）。或者是对酒又不断鸣丝桐，“依岩望松雪，对酒鸣丝桐”（《东武吟》）。随着悠扬的琴声，带着朦胧的醉意进入音乐的天地，同时享用着琴与酒的温馨，正如诗人自己所写的那样：“鸣琴酒乐两相得。”（《悲歌行》）为此，好友崔宗之在《赠李十二》中也以“酌酒弹素琴”的诗句来刻画他。传统琴曲中颇有不少以酒为题的作品，如《醉翁吟》、《醉渔唱晚》、《岳阳三醉》、《酒狂》等，看来它们的作者对酒的妙用也是心领神会的。

诗人甚至在诗中将酒与琴的亲密搭档关系推崇得无以复加。他写道：“遗我绿玉杯，兼之紫琼琴。杯以倾美酒，琴以闲素心。二物非世有，何论珠与金。琴里弹松风，杯劝天上月。风月长相知，世人何倏忽?”（《拟古十二首》之十）在诗人看来，酒与琴的价值不仅远高于珠宝金玉，而且两者之间“相知”之深，更超越于一般“世人”。

像松风与明月那样永世相知，首先是出于诗人对友情的珍视，同时也表现出他对大自然的向往。置身于青山绿水，与松风明月相伴，构成他弹琴生活的又一方面。他喜欢抱琴走出书斋，远离市井，漫步山林，追求所谓“独抱绿绮琴，夜行青山间”（《游泰山六首》之六）的生活，追求所谓“古道携琴去，深山见峡迎”（《送袁明府往长沙》）的意趣。这种生活正是诗人梦寐以求、心向往之的理想境界。试想：独自一人夜行于僻静的古道，迎面只见青山与峡谷，在如此清幽的环境里，可以尽情领略松风与明月的赐予。“清琴弄云月”（《陈情赠友人》），这时身心与天地融为一体；于是“袖拂白石开素琴，弹为《三峡流泉》音”（《答杜秀才五松见赠》）；于是“清风佐鸣琴”（《赠瑕丘王少府》），“拂琴听霜猿”（《答长安崔少府叔封》）。泠泠琴声与高山流水、鸟鸣猿啼交织在一起，其中乐趣非身临其境是难以领会的。不少琴家正是出于这种艺术追求，才创作出以自然景观为题材的一系列琴曲作品，包括《阳春》、《白雪》、《高山》、《流水》、《潇湘水云》等等。

除上述友谊、饮酒、风景这三个方面之外，李白弹琴还反映在其他许多地方。像“功业若梦里，抚琴发咨嗟”（《早秋赠裴十七仲堪》），这是他对功业未成所发的感慨；又如“安识紫霞客，瑶台鸣素琴”（《古诗五十九首》之五十五），表现其对仙境的追求；还有像“蜀琴欲奏鸳鸯弦”（《长相思》）、“窃听琴声碧窗里”（《示金陵子》），则属于情爱的题材了。凡此种种，构成了诗人丰富多彩的弹琴生活。

二　李白的咏琴诗作

前面着重介绍了弹琴在诗人李白生活中的广度，下面则来探索他对琴曲理解的深度。通过他的咏琴诗作，可以具体理解他对琴曲欣赏的方法与艺术见解。

蜀僧抱绿绮，西下峨眉峰。
为我一挥手，如听万壑松。
客心洗流水，余响入霜钟。
不觉碧山暮，秋云暗几重。

这一首题为《听蜀僧濬弹琴》的五言诗是作者青年时代在四川写的。诗中首先交代演奏者的来历，接着写他弹琴的潇洒风度和恢弘气势，琴声有如千山万壑间轰鸣的滚滚松涛，又像是滔滔不断的流水涤荡着听者的心魂。诗人陶醉于如此惊心动魄的音乐世界，忘却了现实中的一切，直到曲终的袅袅余音，仍像是远处钟声在回响。诗人这才如梦初醒，蓦然发现碧绿的山峦被秋云所盖，暗了下来，原来时光在琴声中悄然流逝，不觉已是黄昏时刻了。

闲坐夜明月，幽人弹素琴。
忽闻《悲风调》，宛若《寒松吟》。
《白雪》乱纤手，《渌水》清虚心。
钟期久已殁，世上无知音。

这首题为《月夜听卢子顺弹琴》的诗中首先描绘环境与气氛，在月光如水的静夜里，悠闲地坐着听高手弹琴，接下去四句诗，每句提出了一首曲目：《悲风调》、《寒松吟》、《白雪》、《渌水》，这些作品都以自然景观作为题材。其中前两首在内容上具有一定联系，因而在音乐风格上也颇有共通之处，使人感到“宛若”也在情理之中。后两首中《白雪》之“乱”，是繁音促节的指法所致；《渌水》之“清”则出于宁静淡泊的心态。这里提出的“乱”、“清”，实际是快与慢、动与静所构成的艺术对比。四首作品之间既有情趣上的呼应，又有手法上的变化，从而展现出弹琴者的艺术功底与素养，同时也反映出诗作者本人的音乐鉴赏能力。结尾时，诗人借题发挥，慨叹世上知音难得。

君同鲍明远，邀彼休上人。
鼓琴乱《白雪》，秋变江上春。
瑶草绿未衰，攀翻寄情亲。
相思两不见，流泪空盈巾。

此诗题为《酬裴侍御留岫师弹琴见寄》。诗中以历史上的鲍、休两位先贤比喻现实中的裴侍御与岫师。描述琴曲《白雪》时再度用了一个“乱”字来突出此曲的特征。下面似乎转入另一曲《阳春》，这两首作品常以姊妹曲的方式同时演奏，诗的结尾抒发了作者对亲人的思念之情。

这三首听琴诗虽然写的时间、地点和演奏者都不相同，所奏曲目也多有不同，但其写作格式却颇为一致：都是五言律诗，都先交代人物、场所，再描写具体音乐作品，最后是作者本人的感受心得。音乐的描写也颇多共通之处，像借用自然界的松风、流水等等。尽管这些演奏者都是普通人，弹琴的声望远不如当时的董庭兰、薛易简等名家，但他们的琴声已足以使诗人听得如醉如痴的了。

拂彼白石，弹吾素琴。
幽涧愀兮流泉深，善手明徽高张清。

心寂历似千古，松飕飗兮万寻。
中见愁猿吊影而危处兮，叫秋木而长吟。
客有哀时失志而听者，泪淋浪以沾襟。
乃缉商缀羽，潺湲成音。
吾但写声发情于妙指，殊不知此曲之古今。
幽涧泉，鸣深林。

这是作者写自己弹琴的诗，名为《幽涧泉》。全诗意趣盎然，想象力非常丰富。先写弹琴的过程及环境，再写弹琴的效果及体会；既写演奏者的心态，也写听琴者的反应；既有现实中的自然景观，又有想象中的音乐境界；既有抒情，也有议论。句式长短不拘，伸缩自如，从三言、四言、五言……直至十言，结尾突然又缩为三言，回归为开头的景物描写，如同乐曲发展到高潮之后，节奏骤然转慢，再现前面的主题，首尾呼应，导入终曲，颇具音乐意趣。

峄山孤桐，石耸天骨。
根老冰泉，叶苦霜月。
斫为绿绮，徽声粲发。
松风入林，万古奇绝。

这首名为《琴赞》的作品，先写在大自然中茁壮成长的桐树，再写被削为琴之后，能发出美妙的声音，奏出动人的音乐，令人称奇叫绝，显示出诗人对琴的深情赞许。

这两首诗仍然借用松风、流水的形象来展示音乐的流动性，同时也透露出作者若干艺术见解。其一为，有了生活体验才能深入领会音乐的感染力（“客有哀时失志而听者，泪淋浪以沾襟”）；其二为，专心于艺术上的情感抒发，不必分心辨别作品的年代（“吾但写声发情于妙指，殊不知此曲之古今”）；其三为，通过良材，妙手创造出完美的音乐形象，可以超越时空，历久弥新（“秋风入林，万古奇绝”）。

除此之外，还有一点需要指出，李白通过“流泪空盈巾”、“泪淋浪以沾襟”之类的描写，显示了听者被琴感动的程度，是具有时代特点的。因为宋、明以后，琴家提倡“中和之道”，主张淡化情绪，追求超脱。在这种审美观指导下，就很难出现如此激动的情况了。

五评： 字简义尽， 文约音该
——天书妙用

一般乐谱都靠音符记录音乐，包括五线谱、工尺谱、简谱，无一例外都离不开音符。唯独古琴谱不记音符，而是通过指法弦位，准确地记录乐音变化，包括音高和音色变化，节奏变化也有一定规律。有人企图改造它，以为还不够方便，其实是多此一举！试问：如果离开了传统的减字指法谱，又如何识别成百上千首传统古琴传谱？岂不是自绝于古人？尽管有人戏称为“天书”，但也有人赞美它“字简义尽，文约音该”。正是这种“天书”，对古曲的汇集、保存，交流、传承，加工、发展，起了不可替代的作用。

古代无法录音，古曲只能口传手授，一旦时过境迁，往往灰飞烟灭，无可挽回；侥幸保存下来一点，也难免变味走样。通过这种“天书”，才有可能汇集保存，千百年前的古曲得以继续流传，不同风格、不同流派的创造，得以交流借鉴。唐、宋、明、清各代传谱至今仍有百余种，曲目达三千多首，如此丰硕积累，没有琴谱是很难想象的。

琴艺提高须借鉴前人成果，吸取已有经验，在此基础上继续发展提高；从头做起、白手起家是愚蠢的，必然会重复劳动，原地踏步，难以有所作为。在前人的基础上，作为新的起点，自会事半功倍。古琴从众多姊妹艺术中脱颖而出，一枝独秀，琴谱之功不可没。

靠着琴谱，《广陵散》不致绝响；靠着琴谱，胡笳声得以传世；靠着琴谱，陈康士的《离骚》、郭楚望的《潇湘水云》，这些传世名作历经千载仍能完美地回响于当代。天书妙用大矣哉！



第六章 宋元



南宋·夏珪《临流抚琴图》

宋代结束了残唐、五代以来的割据、混乱局面，重新恢复了全国的统一，农业和手工业都有所恢复和发展。对世界经济、文化的发展起到重要促进作用的火药、罗盘针、印刷术的发明，就是在北宋完成的。随着工商业城市的兴起，戏曲、曲艺、词曲、器乐等文艺形式也进一步繁荣起来，而且大大超过唐代。琴曲艺术也同样有着突出的进展。

宋朝统治者在军事、政治上一贯比较软弱，特别是到了南宋，面对北方金、元政权的侵略势力，一再丧师割地。人民群众对于统治集团这种丧失民族气节、屈辱求和的做法痛心疾首、万分愤慨。这种情绪反映在文学领域，产生了像陆游、辛弃疾这样的爱国诗人；反映在琴坛，则有郭楚望、汪元量等爱国琴师，他们通过创作和演奏，表达了对现状的极度不满。

宋代著名的琴师，一般都有清楚的师承渊源，世代相传，积累了比较丰富的演奏经验。北宋有一个琴僧系统，南宋有浙派系统，都是当时很有影响的琴派。在这些著名琴师的带动下，同时有不少文人和业余爱好者的支持，再加上统治阶级的提倡，这就使得宋代琴曲数量大增，质量也有显著的提高。宋人的作品和琴论对明、清有着直接影响。

第一节 琴人

一 北宋的琴僧师徒

贯穿着北宋一百多年有一个琴僧系统。他们师徒相传、人才辈出，始终在琴界有着重要地位。说他们是琴僧系统，因为除为首的朱文济是宫廷琴师之外，以后各代都是和尚，当时尊之为“大师”。

先说朱文济，他在太平兴国（公元976—983）中“鼓琴为天下第一”，是一个很有见解、敢于坚持正确意见的琴待诏。当时，宋太宗为了树立自己的声望，打算把琴的七弦增为九弦，理由是周文王、周武王都可以增加两弦，我为什么不可以？一时逢迎的人对此大加恭维。只有朱文济从演奏的实际出发，大胆地提出了反对意见，说：“五弦尚有遗音，而益以二，

今无所阙。"(《琴书大全》)认为没有加弦的必要。由于朱文济在琴界有很大的影响，他的反对自然使得皇帝大为扫兴，但皇帝不仅不听他的合理意见，反而对他施加种种压力，强令他用新制的九弦琴为近臣们演奏新曲。朱文济不得已，只好用其中的七条弦演奏了一曲传统琴曲。那些听众还以为果真是用新琴演奏新曲。不懂装懂的丞相为了向皇帝献殷勤，故意问道："此新曲何名?"不料朱文济却老老实实地回答："古《风入松》也!"他没有为皇帝的"盛事"捧场，反而当众揭穿了权贵们的无知。相反，另一个琴师赵裔，由于能够奉迎皇帝，不仅得到赏赐，而且得到报酬优厚的差使。尽管如此，朱文济却依然是"执前论不夺"，充分表现出他"性冲淡，不好荣利"的艺术家的品格(《琴史》)。

他的得意门生是京师的慧日大师夷中，夷中又将琴技传授给知白、义海。他们都是很有名望的琴僧。

欧阳修听了知白的演奏之后，写了一首长诗，其中有"岂知山高水深意，久已写此朱丝弦"的诗句，来赞美他演奏的意境。诗中还写道："吾闻夷中琴已久，常恐老死失其传。夷中未识不得见，岂谓今逢知白弹。遗音仿佛尚可爱，何况之子传其全。"诗人听了知白弹琴很满意，认为大名鼎鼎的夷中的琴艺，从此不致于湮没无闻，而且能够"传其全"。

夷中的另一个弟子义海，在京师(今河南开封)向老师学完之后，回到自己的老家继续苦练。他在越州(今浙江绍兴)法华山练琴，"积十年不下山，昼夜手不释弦，遂穷其妙"。向义海学琴的人很多，但是没有一人能及得上他："天下从海学琴者辐辏，无有臻其奥。"他的奥妙在哪里?沈括《梦溪笔谈》中指出："海之艺不在于声，其意韵萧然，得于声外，此众人所不及也。"他和师兄知白一样，妙在有自己独到的意韵。正如他自己所说："若浮云之在太虚，因风舒卷，万态千秋，不失自然之趣。"(《琴苑要录》)义海读书能文，有着广博的文学修养。韩愈的《听颖师弹琴诗》被欧阳修讥之为"听琵琶"，义海却很不以为然，他结合琴声特点逐句阐释，重新肯定了韩诗。他还总结琴曲的演奏速度的变化规律是"急若繁星不乱，缓若流水不绝"，形象地指出：急促的曲调好像满天的繁星那样闪闪发亮，炫人眼目，却笼罩在静谧安详的气氛之中；缓慢的曲调像流水那样，表面

看来像是静止不动，实际却源源不绝进动不息（见《琴苑要录》）。

则全和尚是义海的学生。他在自己著述的《则全和尚节奏指法》中，发挥了义海琴曲方面的论述，对演奏理论有独到的见解。同时，他所传授的琴曲在当时也是最受欢迎的。

则全的弟子钱塘僧照旷在政和间（公元1111—1117）以弹奏《广陵散》"音节殊妙"著称（《春渚纪闻》）。宣和间（公元1119—1125）照旷长期住在中都（今北京市），出入于贵人之门（《墨庄漫录》）。

二　文人与琴家

北宋琴家经常与文人合作进行创作。著名文人如范仲淹、欧阳修、苏轼、叶梦得、王安石等，都和琴人有交往。文人写词，琴人谱曲，创作了《醉翁吟》、《胡笳十八拍》等作品。这种词曲结合的形式，在当时特别盛行。

欧阳修（公元1007—1072）　在送别友人杨寘的宴会上，特地请他的琴师孙道滋"进琴以为别"。同时，又写了一篇《送杨寘序》，序文中主要讲的是弹琴可以养生的道理。欧阳修被贬为滁州太守期间，写了一篇著名的散文《醉翁亭记》，这篇散文描绘的景色和意境打动了许多读者。太常博士沈遵读了该文之后，专门跑到滁州当地去观光，并受到文章启发，且"爱其山水，归而以琴写之，作《醉翁吟》一调"。此外，又创作有《晓莺啼》、《隐士游》等琴曲（《琴谈》）。后来，欧阳修听到沈遵创作的琴曲《醉翁吟》，非常感动，在诗中写道："《醉翁吟》，以我名，我初闻之喜且惊。"诗人认为琴曲写出了自己的心意："子有三尺徽黄金，写我幽思穷崎嵚。"诗人还回忆起十年前写作《醉翁亭记》时的情景，感触很多："世事多虞嗟力薄"，"心以忧醉安知乐"。

沈遵的《醉翁吟》传开之后，引起了很多人的兴趣，可能是琴曲过于器乐化的缘故，不少人打算为它填上相应的歌词，但都不理想。又过了三十多年，欧阳修、沈遵相继去世。沈的琴友崔闲"常恨此曲无词，乃谱其声，请于东坡居士"。崔闲请苏轼为他所谱之声填词，由于两人都很熟悉这一题材，合作得非常顺利，"闲为弦其声，居士倚为词，顷刻而就，无所点

窜”。苏轼一字不改地即刻完成了这首琴歌的歌词，使得琴曲大为生色，在当时就传为佳话，并且一直流传至今。

苏轼（公元1037—1101） 不只是开创了豪放派词风的著名文学家，他在琴学方面的修养也是很深的。他曾经多次为琴歌填词，仅给琴曲《阳关曲》填的歌词就有三种。俞樾《湖楼笔谈》卷六中说：“《东坡集》有《阳关曲》三首：一赠张继愿，一答李公择，一中秋月。”苏轼说：“琴曲有《瑶池燕》，其词不协，而声亦怨咽，变其词作闺怨。”（赵德麟《侯鲭录》）可见词家为琴歌写词，在当时是很平常的事。

苏轼著有《杂书琴事十首》，其中一则《琴非雅声（赠陈季常）》：“世以琴为雅声，过矣！琴，正古之郑卫耳。今世所谓郑卫者，乃皆胡部，非复中华之声。自天宝中，坐立部与胡部合，自尔莫能辨者。”他指出了琴曲和民间音乐（郑卫之音）的联系，以及民族文化交流给予琴曲的影响，是很有见解的。一些人常把琴曲说成是高不可攀的所谓“雅声”，苏轼对此进行了有力的批驳。

苏轼为《醉翁吟》填词之后，对这次创作是比较满意的。他写给沈遵的儿子本觉禅师法真的信中说：“二水同器，有不相入；二琴同声，有不相应。沈君信手弹琴，而与泉合；居士纵笔，而与琴会，此必有真同者矣！”所谓“真同者”就是词、曲作者共同的艺术境界。词、曲的共同创作，增进了文人和琴人之间的友谊。

与苏轼合作创作《醉翁吟》的崔闲是庐山上的道士。他弹奏过三十多首琴曲，并对于倚声配词很有兴趣，特别是成功地创作了《醉翁吟》之后，兴趣更浓了。他曾经把自己的琴谱注上“平侧四声，分均为句”，到处求人为他填词。有一次他遇到来庐山游玩的词人叶梦得，于是也像当年请求苏轼那样，要求叶梦得为他的琴曲填词。

叶梦得（公元1077—1148） 见到崔闲时才三十三岁。他小时也向信州道士吴自然学过琴，后来官至翰林学士。他的诗词风格虽然深受苏轼的影响，但是并不能像苏轼填词那样可以“顷刻而就”。他应了崔闲之请，却未能立即满足崔闲的愿望。以后，他找到《江外招隐》一曲，“倚此为辞，以终闲志”（《避暑录话》）。

协律郎**吴良辅**　曾把蔡琰、刘商、王安石、李元白诸家的《胡笳十八拍》汇编为一集。同时，又“独取安石《十八拍》及《元丰行》谱歌六篇，协之音律，附于琴声，为《琴谱》一卷”(《玉海》引《中兴书目》)，这是先有词后谱曲的例子。吴良辅的创作，是目前所知用蔡琰的故事谱为琴歌的最早记载。以前同类题材仅见于器乐化的琴曲，自此之后，琴曲与歌词密切配合的《胡笳十八拍》又陆续出现多种，看来是和吴良辅的影响有关。

三　南宋的浙派

南宋建都临安(今浙江杭州)，临安成为当时的政治、文化中心。著名琴师多出在这一带，称之为浙派，他们的传谱称“浙谱”，以区别于以前的“江西谱”。浙派中以张岩的琴师郭楚望成就最大。他继承并发展了传统的琴曲，有一些颇具特色的琴曲创作。这些琴曲通过他的学生刘志方传授给杨瓒的门客徐天民、毛敏仲。从此，浙派的琴曲艺术一直影响到元、明各代。

张岩　和州人(今安徽和县)，乾道五年(公元1169)进士，官至光禄大夫。他积极支持韩侂胄的意见，主张抗击侵略，收复失地，并反对程朱理学。主和派阴谋杀害了韩侂胄以后，张岩也被罢官。他曾把韩侂胄家传的古谱和市间购得的谱，合编为琴谱十五卷，准备出版。后因政治形势发生了变化，未能实现。这些谱便交给了直接参与此事的门客郭楚望。

郭楚望　名沔，以字行。浙江永嘉人(今浙江温州)，以善琴知名于世。韩侂胄被杀和张岩的被黜，政治形势迅速逆转。作为张岩门客的郭楚望，深深感到了这种压力，他的代表作《潇湘水云》就表现了这种心情。他的另一些作品像《步月》、《秋雨》也是类似的作品。袁桷在《述郭楚望〈步月〉、〈秋雨〉琴调二首》中关于《步月》一曲写道：

明月当清空，流光满西墀。
振衣独徐行，耿耿长相随。
我心如明月，万古无成亏，
偶逐区中名，遂为尘所欺。

关于《秋雨》一曲写道：

敧枕绝幽梦，卧听秋雨鸣。
寒叶不自持，槭槭金石声。
清商肃万物，此声何不平？
寤叹生遐心，夙昔羞近名。

这两首琴曲虽已不存，但从袁桷的诗中，可以看出其内容与创作方法和《潇湘水云》一样，都是通过景色的描写来抒发自己内心感受的。他的创作中还有《春雨》、《飞鸣吟》、《泛沧浪》等琴曲传世，名作《秋鸿》据传也是他的作品。他的弟子有刘志方。

刘志方 浙江天台人。他继承了郭楚望的琴学，创作有《忘机曲》、《吴江吟》等琴曲。其中《忘机曲》演变为明清以来流传甚广的《鸥鹭忘机》。刘志方对于传播郭楚望的琴学是有功绩的。本来杨瓒、毛敏仲他们都是学的“江西谱”，以后毛敏仲向刘志方学得郭楚望的《商调》，杨瓒听到后非常惊讶、高兴，立即出资，命徐天民也去向刘志方学习。从此，郭楚望的琴曲便流传开来，形成以后的浙派。

杨瓒(一作缵) 钱塘人，字嗣翁，号守斋，又号紫霞，官至司农卿。他把女儿嫁给度宗为淑妃后，又赠官职少师。他对音乐的鉴别能力很强，对于浙派传统的形成是很有功劳的。他有敏锐的听音能力，对音乐演奏有很严格的要求，在合奏中“一字之误，瓒必顾之。国工、乐师无不叹服”。他还派人访求嵇康的《四弄》遗声，从各地陆续汇集了十多种，都标榜为世代相传的嵇氏真品，经他审听，全给否定了。最后，徐天民从吴中何仲章处得来了善本，杨瓒听了几句，就断然说：“这才是嵇康的正品，其他都比不上它。”他在搜集整理琴曲音乐遗产方面也是有贡献的。晚年他和门客们一起订正了调意、操弄四百六十八首，编为《紫霞洞谱》十三卷。这是一部规模宏伟的古琴曲集，不仅当时受到琴界的重视，而且深深地影响着后世元、明各代(胡长孺《霞外谱琴序》)。

徐天民 名宇，号雪江、瓢翁，严陵人，长于写草书，常以草书写前

人悲愤之词，来抒发自己同样的感情。袁桷于甲申乙酉间(公元1284—1285)向徐天民学琴时，曾经证实徐氏所传的“浙谱”，就是郭楚望从韩侂胄家得来的古谱(《题徐天民草书》)。杭州道士金汝砺，也曾向徐氏父子学琴，他认为自己“尽得徐氏之妙，又能玄探少师(杨瓒)谱外不传之意”。于是把徐氏所传十五曲编为《霞外谱琴》，意思是说在《紫霞洞谱》之外，另有心得的琴曲。现存最早的谱集《神奇秘谱》把中、下卷名为“霞外神品”，也是借用了《霞外谱琴》的含义。焦竑《国史经籍志》中有《徐门琴谱》十卷，据考证，也是徐天民的传谱。明代琴家非常推重徐门的传授，称之为“徐门正传”，可见他是浙派中很有影响的琴师。他的再传弟子郑瀛，浦江人，也著有“琴谱”三卷(《千顷堂书目》)。

毛敏仲 三衢人，和徐天民同时为杨瓒的门客。初学“江西谱”，以后从刘志方学浙谱，创作了大量琴曲。明清流传的《渔歌》、《樵歌》、《禹会涂山》、《庄周梦蝶》、《山居吟》、《佩兰》、《幽人折桂》、《列子御风》等据传都是他的作品。晚年和琴师叶兰坡、徐秋山游于京师，被推荐给元世祖。为此，他把旧作《禹会涂山》更名为《上国观光》，准备献给世祖。在应召期间，客死于馆舍(王逢《听叶琴师〈观光操〉》)。毛敏仲对元朝统治阶级的态度与同时的琴师汪元量形成了鲜明的对照。汪元量在《送毛敏仲北征诗》中，对他的行为表示了强烈的不满。诗中有“南人坠泪北人笑，臣甫低头拜杜鹃”的名句，又有“今日君行清泪落，他年勋业勒燕然”的诗句，讽刺毛敏仲将青云直上，名扬燕都。

汪元量 字大有，号水云，钱塘人。他作为南宋末代皇帝度宗(公元1265—1274年在位)的琴师，随从“三宫”(太皇太后、谢太后、度宗)北去燕都多年，对于亡国之痛感受极深。经常和同去的宫人“涕泣成句”，写了大量爱国诗篇。著有《水云集》、《湖山类稿》。钱谦益在《水云诗跋》中称他的诗“记亡国北徙之事，周详恻怆，可称诗史”。他在诗中指名痛斥投降误国的谢后：“侍臣写罢降元表，臣妾签名谢道清。”诗中还揭穿她屈膝自保的用心：“谢后已叨新圣旨，谢家田土免输粮。”甚至谢后死去，他还愤慨地写道：“事去千年速，愁来一死迟！”

在元都期间，他经常去看望被关押在狱中的民族英雄文天祥。汪作



汪元量携琴画像石

《拘幽十操》，文天祥则倚歌和之。公元1280年秋，汪又为之弹奏《胡笳十八拍》，文天祥应约集杜甫诗句成拍相和。他们二人通过诗歌、音乐的交流，来抒发共同的悲愤心情。元世祖听说汪元量琴弹得很好，想召他入侍鼓琴。但是汪元量没有去，要求返回了自己的故乡。从别人给他写的诗中看出他能弹许多琴曲，《胡笳十八拍》是其中弹得最出色的一首。

宋尹文　字文璧，太仓人，学琴于徐秋山，是元代最有名的浙派琴人。大德间(公元1297—1307)，因为弹奏《胡笳十八拍》而深深地感动了鲁国公主(《苏州府志》)。

在浙派之外，宋元间的著名琴人还有徐理、俞琰。

徐理　福建南溪人，与杨瓒同时。他从小学琴，精于音声算数，用二十年时间写出《钟律》，五十岁以后专心治琴，著有《琴统》一卷《外篇》一卷及《奥音玉谱》等。他的这些著作在当时曾经过张丙炎传给了俞琰，至今分别见于元代的《琴律发微》和明代的《西麓堂琴统》。

俞琰　字玉吾，号林屋老人，吴县人。南宋亡后，他放弃了功名，闭门读书，以琴自娱。他从《紫阳琴书》、《南溪琴统》、《奥音玉谱》中学得了旋宫之法。他认为："琴操有谱无字，失古哲制作之原，研究音调述弦歌谱四十余篇。"把《诗经》、《离骚》、《归去来辞》等许多诗文都配上了谱。他的这种做法，是明代有辞曲谱的先声(俞琰《席上腐谈》、《苏州府志》)。

四　金元琴家

南北对峙期间，琴坛中心是南宋的浙派。但北方的金、元在汉族文化

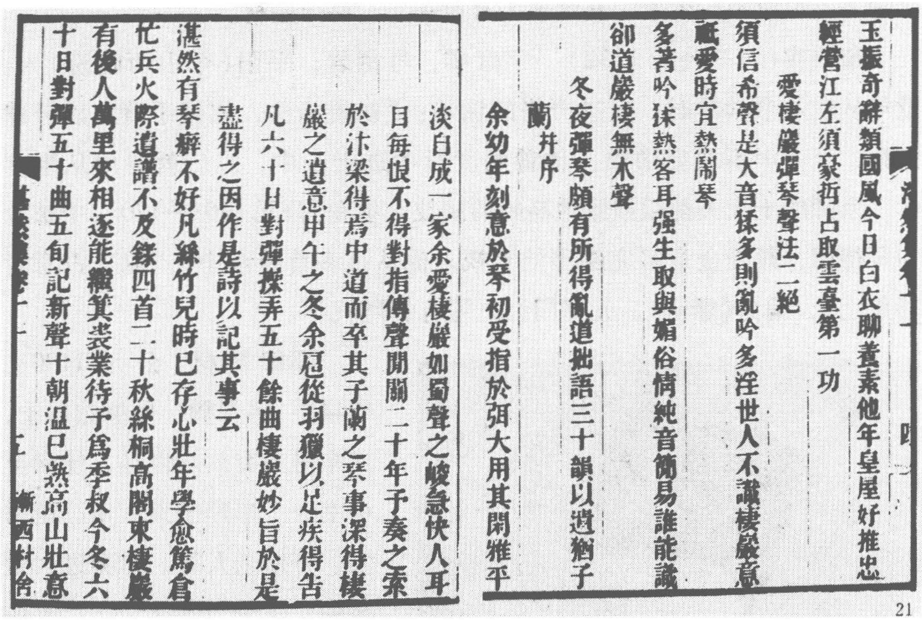
影响下，也有不少琴家，其突出者有苗秀实、耶律楚材。

苗秀实（？—公元1232） 字彦实，号栖岩，平阳（今山西临汾）人。童年从扆君章学琴时，受过严格的训练："初授指法，累钱手背，以轻肆为禁，至一声不敢妄增损。"他曾两度投考进士未中，以后就专门从事琴学。京师的士大夫都很佩服他高妙的演技。泰和（公元1201—1208）中被荐为琴待诏，颇受金章宗完颜璟的重视。他从百多首传谱中，"取有古意者纂集之"，编为《琴辨》。元好问为之写有《琴辨引》。


耶律楚材

耶律楚材（公元1190—1244） 字晋卿，号湛然居士，辽东丹王突欲八世孙，仕元至中书令。学琴于弭大用、苗秀实、万松老人等，弹奏过大量琴曲，尤长于《水仙》。他的诗文中有不少关于琴人、琴曲的论述，是了解当时琴坛的重要史料。他每得新谱，都要找苗秀实"商确妙意，然后弹之"。可是因为苗在京师的声誉很高，"朝廷王公大人邀请栖岩者无虚日"，致使耶律楚材不能经常和他"对指传声"，因此"每以为恨"。耶律楚材仕元后，极力向元太祖推荐苗秀实。元军过黄河破潼关后，曾派人各处探寻其下落，终于在南京（今开封）找到了年迈的苗秀实，在接他北上的途中，死于范阳（今河北涿县）。

苗秀实的儿子苗兰，把父亲的遗谱四十多首拿出来，请耶律楚材作序。耶律楚材在序中说："予按之，果为绝声，大率署令卫仲儒之所传也。"卫仲儒是金熙宗完颜亶（公元1137—1148）时的宫廷琴师。苗兰得到父亲的传授，也有很好的弹琴功夫。耶律楚材因扈从羽猎脚部负伤，借休养的机会和苗兰对弹操弄五十多曲，"栖岩妙旨于是尽得之"。他认为苗的演



玉振奇辭類國風今日白衣聊蓋素他年皇屋好推忠
經營江左須豪傑占取雲臺第一功
愛棲巖彈琴聲法二絕
須信希聲是大音猱多則亂吟多淫世人不識棲巖意
祗愛時宜熱鬧琴
多著吟猱熱客耳强生取與媚俗情純音簡易誰能識
卻道巖棲無木聲
冬夜彈琴頗有所得亂道拙語三十韻以遺猶子
蘭并序
余幼年刻意於琴初受指於弭大用其閑雅平
淡自成一家余愛棲巖如蜀聲之峻急快人耳
目每恨不得對指傳聲間關二十年予奏之索
於汴梁得爲中道而卒其子蘭之琴事深得棲
巖之遺意甲午之冬余扈從羽獵以足疾得告
凡六十日對彈操弄五十餘曲棲巖妙旨於是
盡得之因作是詩以記其事云
湛然有琴癖不好凡絲竹兒時已存心壯年學愈篤倉
忙兵火際遺譜不及錄四首二十秋絲桐高閣束棲巖
有後人萬里來相逐能繼箕裘業待予爲季叔今冬六
十日對彈五十曲五旬記新聲十朝温已熟高山壯意
21

《湛然居士集》书影

奏“如蜀声之峻急，快人耳目”。他原来听张器之演奏的《广陵散》，每到“沉思”、“峻迹”几段，往往“节奏支离”，而苗却能够一气呵成“混而为一”。经过比较，耶律楚材认为苗秀实的琴曲演奏，确实有其独到之处(《苗秀实琴谱序》、《海红寮碎墨》、《莼湖漫录》)。同时，也说明耶律楚材对琴学下过工夫，很有鉴别力。

五　嗜琴的皇帝

宋元时期的各代皇帝多有好琴者。作为当时的最高统治者，他们的爱好自然会起到提倡和鼓励的作用。他们还通过琴待诏，把散见于各地的名谱集中保存，也具有一定积极意义。

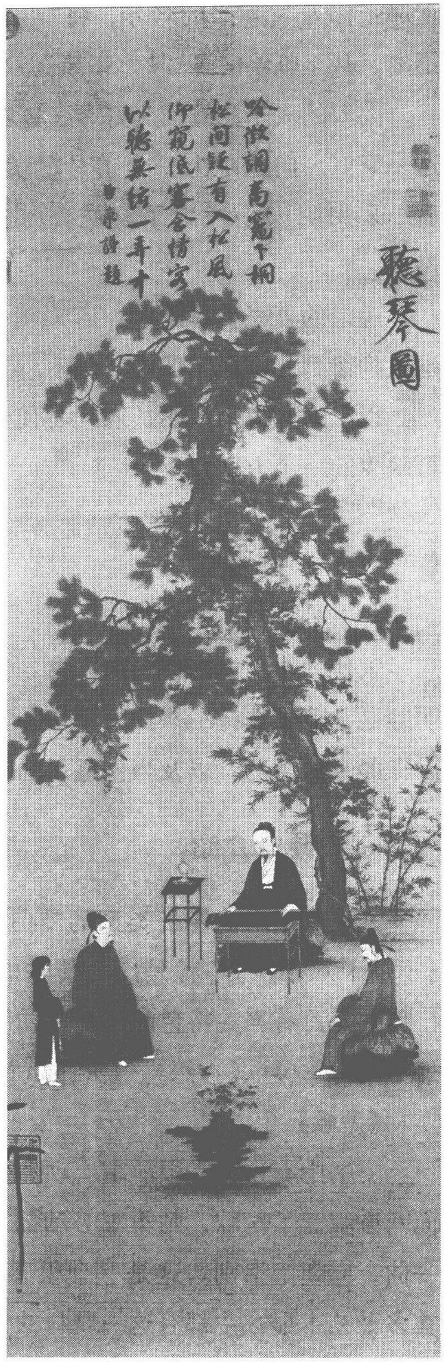
宋太宗赵匡义(公元976—997年在位)　至道元年(公元995)“增作九弦琴、五弦阮，别造新谱三十七卷”。命待诏朱文济、蔡(赵)裔给人们演奏，得到“中外献赋颂者数十人”。以后各代皇帝也仿效宋太宗，想出不少改制琴的花样，从一弦琴、二弦琴到九弦琴等，这些不切合实际改制的琴

只能用在典礼祭祀之中，并不为琴界所接受(《宋史·乐志》)。偏安南方的高宗赵构，还特意造出盾形的琴送给臣下，以表示不忘武备的意思。

皇家使用的琴谱在秘阁中收藏，称之为“阁谱”，太宗以后曾逐渐废弃。到皇祐(公元1049—1053)时琴谱重又进入秘阁。当时民间流传有很多谱本，官方却独以阁谱为贵，未经大晟乐府证定的谱本，不得进入御府。绍兴(公元1131—1162)时甚至出现“非阁本不得待诏”的情况。官家的这些规定，只能使得阁谱更加脱离群众，变为僵死的东西，以至后来被民间生动活泼的“江西谱”所代替(袁桷《琴述赠黄依然》)。

宋徽宗赵佶(公元1101—1125年在位)　曾利用权势“搜罗南北名琴绝品”，以满足自己的癖好，并专门设有“万琴堂”来贮藏这些名琴。其中最为名贵的一张称为“春雷”，是唐代名匠雷威所作。后来国都为金朝所陷，这个“万琴堂”也就沦入金朝统治者手中。

金章宗完颜璟(公元1190—1208年在位)　金朝皇帝也多好琴，其中金章宗尤其突出。他很赏识苗秀实的演奏，并将他聘为翰林待诏。他更看



宋·赵佶《听琴图》

重那张称为“春雷”的名琴，将“春雷”作为他的“御府第一琴”，与之形影不离，甚至临终时还“挟之以殉”。

南宋的太子赵竑因为好琴，还惹出了一桩祸事：权臣史弥远利用太子这一癖好，向他献上一个善琴的美女，通过她探得太子反对自己的情报后，采用阴谋手段废了赵竑。另立一个顺从己意的太子，就是后来的理宗。

理宗的妻子就是谢后，后来她代度宗执政，断送了南宋王朝的统治。她被拘留到元都当了俘虏，仍不忘享乐，还要随带琴师汪元量作为扈从。

以上这些事例说明，宋元时代，琴曲欣赏在帝王生活中，已经成为不可缺少的一个方面。

第二节　琴曲

宋代的琴曲比前代更加丰富，保存下来的有关资料也更多。为便于说明问题，除了选择一些代表性作品重点分析介绍之外，还将从曲目中反映出来的一些情况，以及当代盛行的“调子”形式，作一些初步说明。

一　琴曲介绍

这里介绍宋代四种类型的琴曲：一种是传统题材的作品，如《楚歌》、《胡笳十八拍》；一种是广为传播的名家名作，如《潇湘水云》、《渔歌》；再一种是具有当代特色的调子，如《醉翁吟》、《泽畔吟》；最后一种是现存最早的两首琴歌《古怨》、《开指黄莺吟》。

《楚歌》

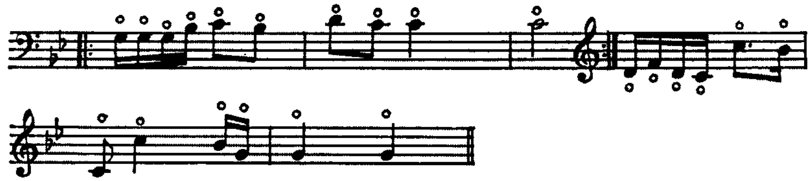
史书中有这样一段故事：项羽被刘邦围困在垓下，夜里听到汉军从四面八方唱起了楚歌，楚军军心动摇。项羽大惊，发现大势已去，于是悲歌一曲，向虞姬话别。这是一个很感人的故事，千百年来在民间流传甚广，在多种艺术形式中都有这一题材的作品，对项羽的失败表示惋惜和同情。

《楚歌》这个曲目，最早出现在北宋的《琴曲谱录》和《琴苑要录》中，明代不少谱中收有此曲。最早传谱见于《神奇秘谱》，各段标题是：一、忆

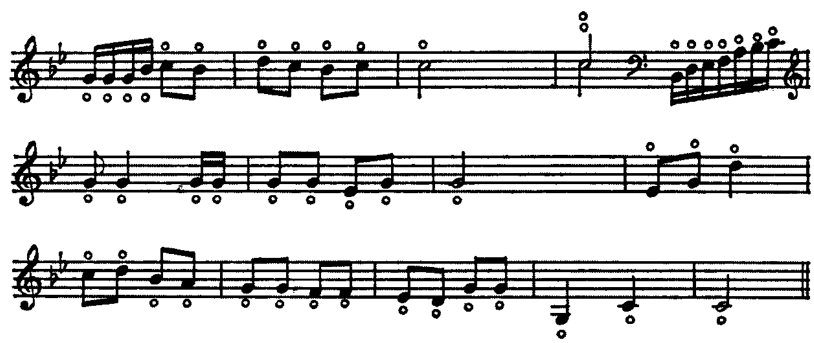
别江东，二、气欲吞秦，三、夜闻铁笛，四、八千兵散，五、英雄气消，六、泣别虞姬，七、阴陵失道，八、乌江不渡。从上述标题看来，乐曲是按照故事情节发展的时间顺序展开的。

《楚歌》颇不同于一般琴曲，它的音乐结构和曲调风格有些接近琴曲《昭君怨》，有可能是从民间的叙事歌曲移植而来。全曲有两个突出的主题音调：

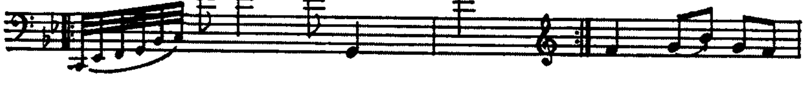
一个是表现“忆别”、“泣别”的曲调，很像是从著名的送别歌曲《阳关三叠》中借用过来的。如第一段用泛音奏出：



开头的短小叠句，在其他地方曾多次出现，特别是第七段末尾，引进带有变徵的音调，更加悲怆凄凉：



另一个主题音调则似乎在抒发英雄末路、意气消沉的感慨。这一音调分别用在第二、三、四、五段的开头，在各段的运用中有不同的变化。如第二段中：



第八段接续运用在第七段末尾出现的变徵音，使音调更加富于变化，把全曲推向悲剧的高潮。

《楚歌》一曲的定弦为“紧二、五弦”。弦次关系是：Re、Fa、Sol、La、Do、Re、Mi。由于全曲用的是商调式，又是演奏“楚歌”，故名“楚商调”。又因为它表现了霸王别姬时的凄凉情调，所以又称“凄凉调”（据《玉梧琴谱》引《紫霞洞谱》考）。

《胡笳十八拍》

这是一首根据同名抒情长诗而谱写的琴曲。《胡笳十八拍》一诗，初见于南宋朱熹（公元1130—1200）所编的《楚辞后语》，是继蔡琰的《悲愤诗》、刘商的《胡笳曲》以及王安石等人诗作之后，同一题材的又一诗作。诗文深刻而感人，抒写了蔡琰思念故乡和惜别稚子的思想感情。诗中多次出现“弦欲绝”、“欲罢弹”、“弦急调悲”等语句，因而可以认为是专门为琴歌而写。

乐曲是否和诗词同时创作出来的，目前还无从证实，但从形式到内容，两者的关系都是很密切的。同一题材的琴曲始自唐代，即前文介绍过的《大胡笳》和《小胡笳》，南唐蔡翼创作过《小胡笳十九拍》，北宋琴曲曲目中出现了《别胡儿》、《忆胡儿》，北宋的吴良辅也曾谱写过王安石的胡笳诗，但直到南宋才首次看到有关琴曲《胡笳十八拍》的记载。流传至今的《胡笳十八拍》，应属后者。

宋朝当局面对北方来的侵略势力，一再屈辱退让，爱国人士对此无不痛心疾首，悲愤填膺。陆游、辛弃疾的诗词，突出地代表了这样一种强烈的爱国热情。爱国的文人们还利用传统题材，抒发他们的感慨，王安石、李元白、李纲等人据蔡琰的《悲愤诗》所拟写的《胡笳十八拍》，就是在这种历史情况下的产物。李纲在他拟作的《胡笳》诗序中就明确指出：“靖康之事，可为万世悲。暇日效其体集句，聊以写无穷之哀云。”靖康（公元1126）之后，丧失了北方大片国土，从此开始了偏安一隅的南宋王朝。李纲仿效蔡琰诗体，正是为了写出现实生活中“无穷之哀”。

南宋灭亡后，汪元量随“三宫”北去，在狱中为文天祥弹奏《胡笳十八拍》，也是抒发亡国之恨与“无穷之哀”。《胡笳十八拍》哀切悲愤的曲调，

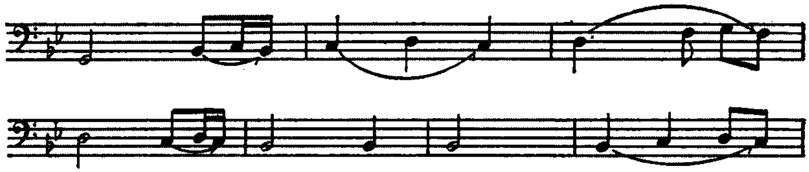
一时引起许多爱国臣民强烈的共鸣。有的说："怊怅悲愤，思怨昵昵，多少情，尽寄《胡笳十八拍》。"有的说："拍拍《胡笳》中音节，燕山孤垒心石铁。"有的则联系其重返故国的迫切心情，写道："蔡琰思归臂欲飞，援琴奏曲不胜悲。"（均见《琴书大全》）可见，乐曲在这一时期出现并流传开来，决非偶然，是有其深刻的政治社会原因的。
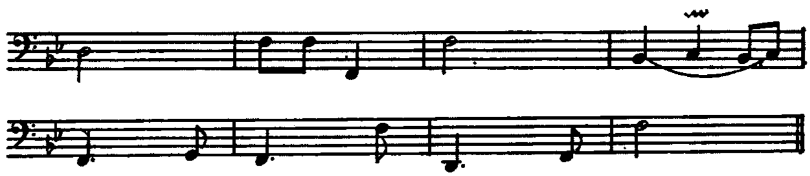
《胡笳十八拍》歌中唱道："干戈日寻兮道路危，民卒流亡兮共哀悲。"通过描述汉末战乱给人民造成的痛苦，来哀诉宋末人民背井离乡、饱受蹂躏的同样遭遇。"干戈日寻"是统治阶级间争权夺利所造成，各族人民之间，本来并没有什么根本的利害冲突。"羌胡蹈舞兮共讴歌，两国交欢兮罢兵戈"，表达了各族人民要求团结、反对分裂、要求友好、反对征战的共同心愿。

现存《胡笳十八拍》曲谱最早见于清初的《澄鉴堂琴谱》。经过几代人的加工发展，此曲的音乐部分已经脱离了诗句的约束，更充分地发挥了器乐曲的表现性能。《五知斋琴谱》刊载了它的蜀派曲谱，同时又刊出了吴派歌词——即《胡笳十八拍》原诗，表明词、曲本来是结合在一起的。这一曲谱记谱比较精细，又有不少旁注，最为琴家所乐用，目前演奏的就是根据这一版本。

全曲和原诗一样，共分十八段。音乐表现也是根据诗意：前十段表现思念故土，后八段表现惜别稚子。中间第五、第十一段为转折性乐段。现据吴景略先生演奏的此曲分述如下：
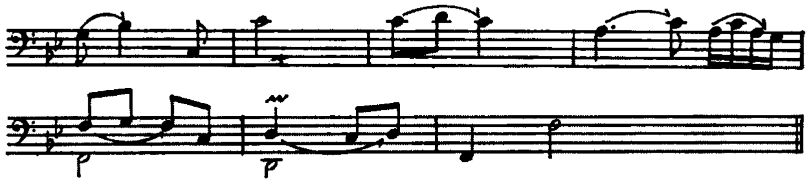
一至四段为表现怀念故乡，运用低沉徐缓的曲调，含蓄而深沉地抒发了"志摧心折兮自悲嗟"的心绪。在一、二段和三、四段之间出现了如下曲调：
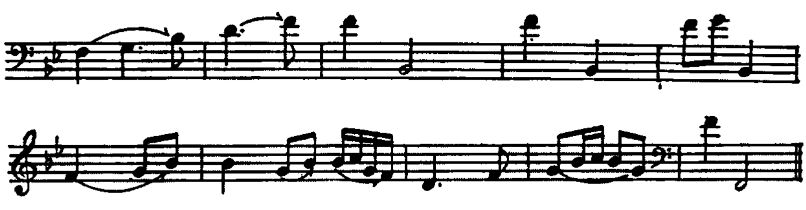




曲调蜿蜒上行，似乎在探索出路，又像提出疑问；但无情的现实却使人“志摧心折”，于是曲调又坠入低音结束。
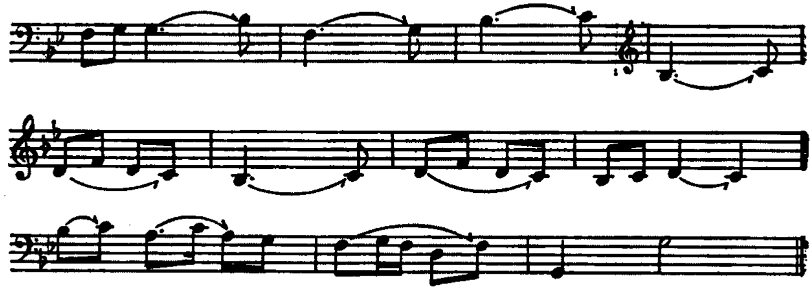
第五段是过渡性乐段，转入徵调，借高翔的飞雁来寄托乡思，曲调委婉而哀怨：



六至十段情绪由哀怨转入激愤。特别是第七段的曲调由低而高，间以弱拍的低音大跳，颇能表现其愤懑之情。如第七段的开头：
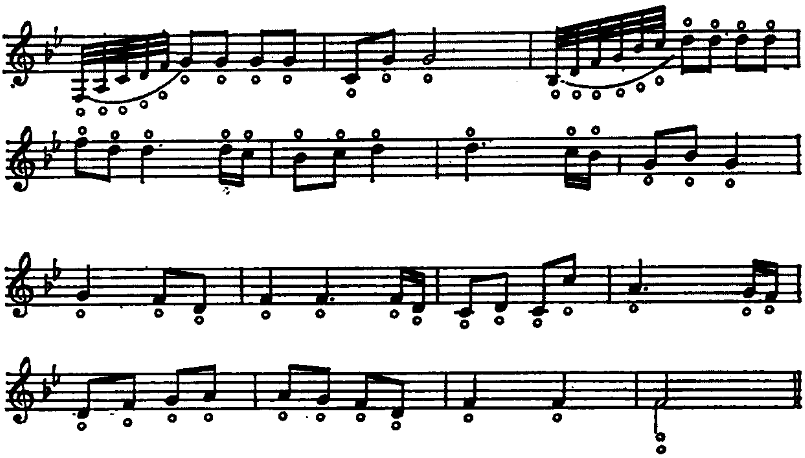


第九段末尾还以连续上行的短句，显示出内心的激动：
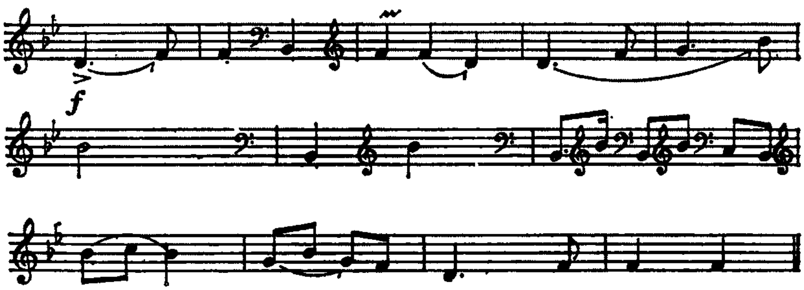


第十一段是全曲的一个大的转折，是从思乡转入别子的过渡。全段

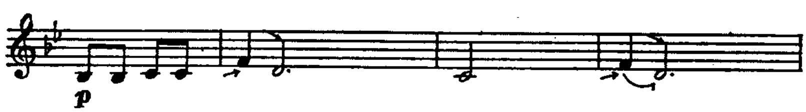
用跳跃而欢快的泛音曲调，表现还乡的喜悦和讴歌两国交欢的兴奋心情：
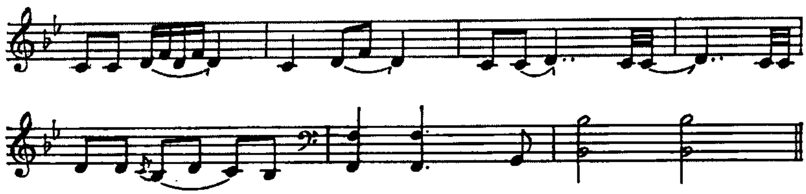


但是，欢乐的火花，立即为骨肉分离的哀痛所熄灭。在第十二、十三两段，先以低回沉思的乐句引起思念稚子的衷肠。第十四段则以第二、第七段中出现过的令人激动的曲调为基础加以发展，表现思绪翻腾、心如刀割的心情：
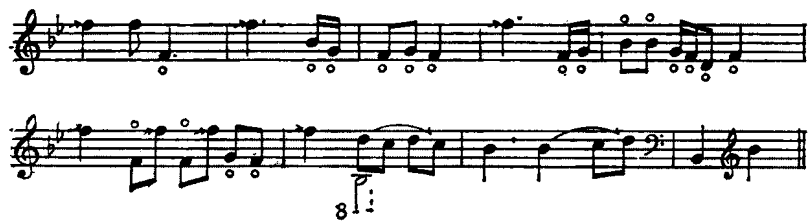


接着，多次重复滑奏，节奏逐步紧缩，刻画出“涕泪交垂”、呜咽啜泣的感人形象。《五知斋琴谱》在这一段的旁注中说：“悲切之甚”，“如同永别之声”。
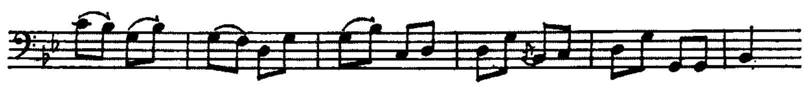




第十五段是全曲的高潮，采用了一种模仿进行的手法，使音调在连续升高中，引导出高音滑奏，交错地出现在泛音之间。“节调促”、“气填胸”的愤激之情，溢于声表：



最后三段逐步导向结束。在第十八段中，用了连续下行模进的手法，确能“字字摹神”地表现出“响有余兮思无穷”的意境：



《五知斋琴谱》在曲终之后写道：“一种愤怨悲切之情，逐拍伤心之慨，形诸指下。”全曲以宫调为主。羽调集中在八至十段，另在首段和十六段处相呼应。徵调则仅用在五、十一两个转折性乐段。

由于乐曲生动感人地再现了原诗的意境，不仅在宋末、元初广泛流传，一直到近代仍是很受欢迎的琴曲。

《潇湘水云》

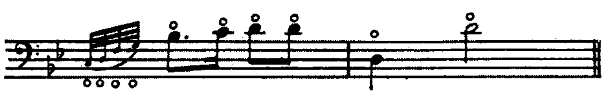
这是南宋著名琴师郭楚望的代表作。宋朝统治阶级的投降派谋害了抗金名将岳飞，接着又暗杀了坚持北征的韩侂胄，郭楚望所依靠的张岩也被罢了官，史弥远集团篡夺了宋朝的全部军政大权。国势飘摇，民族垂危，形势日趋严重，有如九嶷山被重重云雾所遮蔽，不见天日。《神奇秘谱》解题说：作者“每欲望九嶷，为潇湘之云所蔽，以寓惓惓之意也”。这种“惓

倦之意”，反映出作者的忧国思想。解题接着说：“然水云之为曲，有悠扬自得之趣，水光云影之兴；更有满头风雨，一簑江表，扁舟五湖之志。”这里讲的“悠扬自得”，是指作者从对自然景色的观察中，得到了启发和乐趣。至于“满头风雨”地去“扁舟五湖”，这是在当时历史条件下，一个琴师只能采取的解脱办法，此外再也找不到其他出路。

作者运用精湛的艺术表现手法，出色地描绘了水光云影的奇诡变幻，显示出作者对于祖国山河的爱恋。明代琴谱中分段标题是：一、洞庭烟雨，二、江汉舒晴，三、天光云影，四、水接天隅，五、浪卷云飞，六、风起水涌，七、水天一碧，八、寒江月冷，九、万里澄波，十、影涵万象。

到了清代，此曲发展为十八段。《大还阁琴谱》在后记中有一段话，很值得参考，它说：“今按其曲之妙，古音委宛，宽宏淡茂，恍若烟波缥缈。其和云声二段，轻音缓度，天趣盎然，不啻云水容与。至疾音而下，指无沮滞，音无痕迹，忽作云驰水涌之势。泛音后，重重跌宕，幽思深远。”结合这些文字材料，分析各段音乐如下：

头两段以泛音滚拂和按指荡吟等手法，造成烟波浩渺的意境。开头第一句是贯串这两段的主导动机：



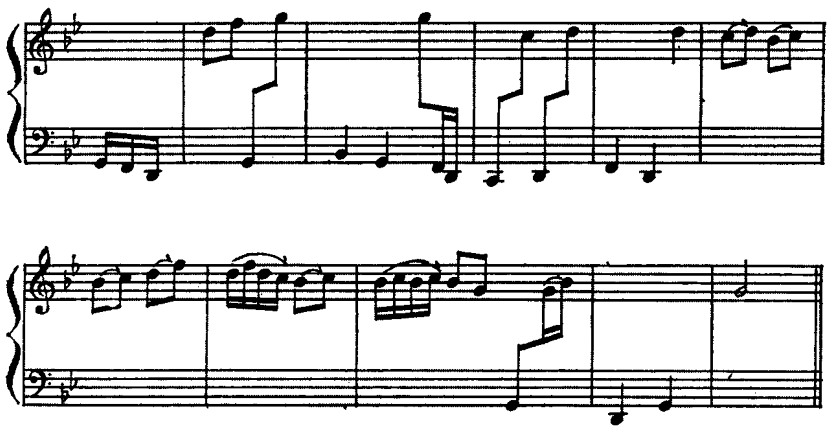
从第三段开始，进入了“本曲趣味”，经过酝酿，展现了乐曲的核心曲调：



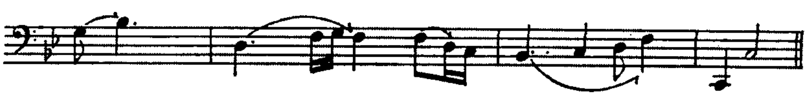
委婉地下行和节奏的变化，显示出受到压抑的“倦倦”之情。在以后几段中，又利用按音的“往来”、“荡吟”（指法名称，即摇动按指奏出助音装饰），形成水波荡漾、云影飘忽的气氛。

九段以后节奏转促，演奏上的音色对比也更鲜明。大音程的急促跳进

和不同音色的迭相呼应，成功地表现了“满头风雨”，云水激荡，奔腾涌驰的动态。如第十一段中：



末两段通过重重跌宕，逐步引入曲终。第十七段结尾处，变形再现了的核心曲调，已经具有风平浪静、幽思深远的意趣：



末段以特殊的变徵音“打圆”来开始，具有转调的意思，给人以耳目一新的感觉。尾声以泛音结束于商音。

全曲是商调式。元人袁桷在《琴述》中说：“敏仲自山中来，始弄楚望商调，司农(即杨瓒)惊且喜。”所说“商调”，应是这首《潇湘水云》。由于杨瓒的支持和毛敏仲的传播，形成了浙派琴家最有特点的作品。明清两代刊传此曲多达五十种，是近五百年最受欢迎的琴曲之一。

《渔歌》

毛敏仲作曲。《西麓堂琴统》中此曲的解题和《神奇秘谱》中《樵歌》解题一样，都是说元兵入临安后，敏仲耻事异姓，隐遁不仕，作此以招同志。看来，《渔歌》和《樵歌》确实是毛敏仲所作的姊妹篇。不过这样的解题与事实是有出入的，因为毛敏仲晚年曾偕同叶兰坡、徐秋山北上燕京求官。人们不了解毛敏仲的全部历史情况，于是把宋代遗民普遍存在的民族意识与爱国思想赋予了这两首作品。
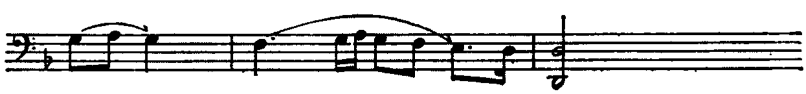
自《重修真传琴谱》之后，明清十多种解题中又众口一词地把它说成是柳宗元所作，如《五知斋琴谱》中就写道：“子厚既谪楚南，遂欲厌弃尘俗，放浪山水间。”这就距离事实更远了。柳宗元的《渔翁》一诗，在琴曲中影响很大，不仅谱为琴歌，而且还据以发展为琴曲。为了区别于毛敏仲的《渔歌》，曾称之为“北《渔歌》”，以后又改称《欸乃》。《欸乃》与毛敏仲的《渔歌》实为两首完全不同的作品，但是在解题中却把它们混同起来了。

上述这两类解题都是违背了历史实际的，但是从理解作品的表现内容来看，却还不能说完全没有参考价值。由于《渔歌》一曲在艺术上有相当高的成就，受到了琴家普遍的赞誉，从而使之广为流传。

《渔歌》的艺术手法是值得借鉴的。它是一首长达十八段的大型作品，全曲贯穿着一个主题音调，经过层层发展，构成一首完整而连贯的乐曲。确如《五知斋琴谱》所说，此曲有着“萧疏清越”、“声声逸扬”的效果。

主题音调在首段初步展示时，还是很朴素的雏形，到了第四段中，就发展为一支委婉动听的曲调。它们是：

第一段：



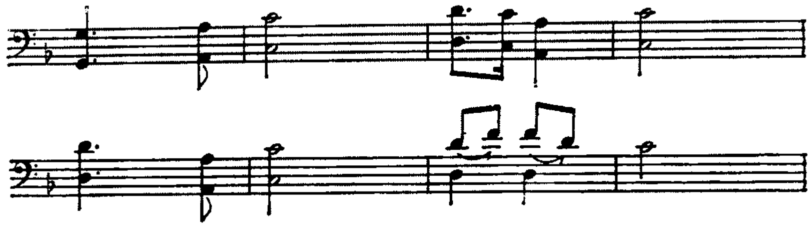
第四段：



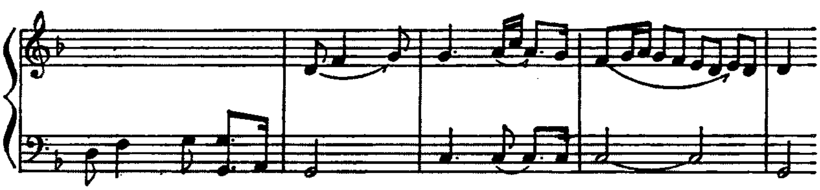
和“渔歌”的主题相配合，曲中还多次出现了渔民摇橹时的欸乃声，这种声音也随着乐曲的发展而逐渐有所不同。在第四、第八段的开头，有如劳动号子：
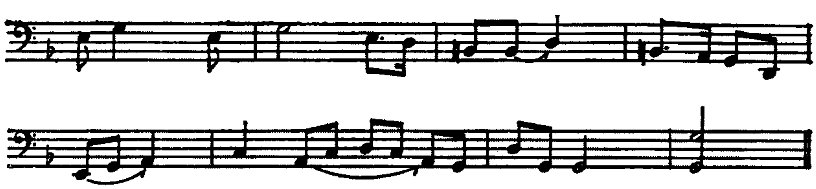


到了第十三、第十五段，欸乃歌声更加悠扬：



号子音调和主题音调结合起来，在第十四段中形成全曲的高潮：



曲终前的第十八段，出现了一般琴曲中少见的临时转调，为乐曲增加了色彩，显示出琴曲创作手法中的新成就：
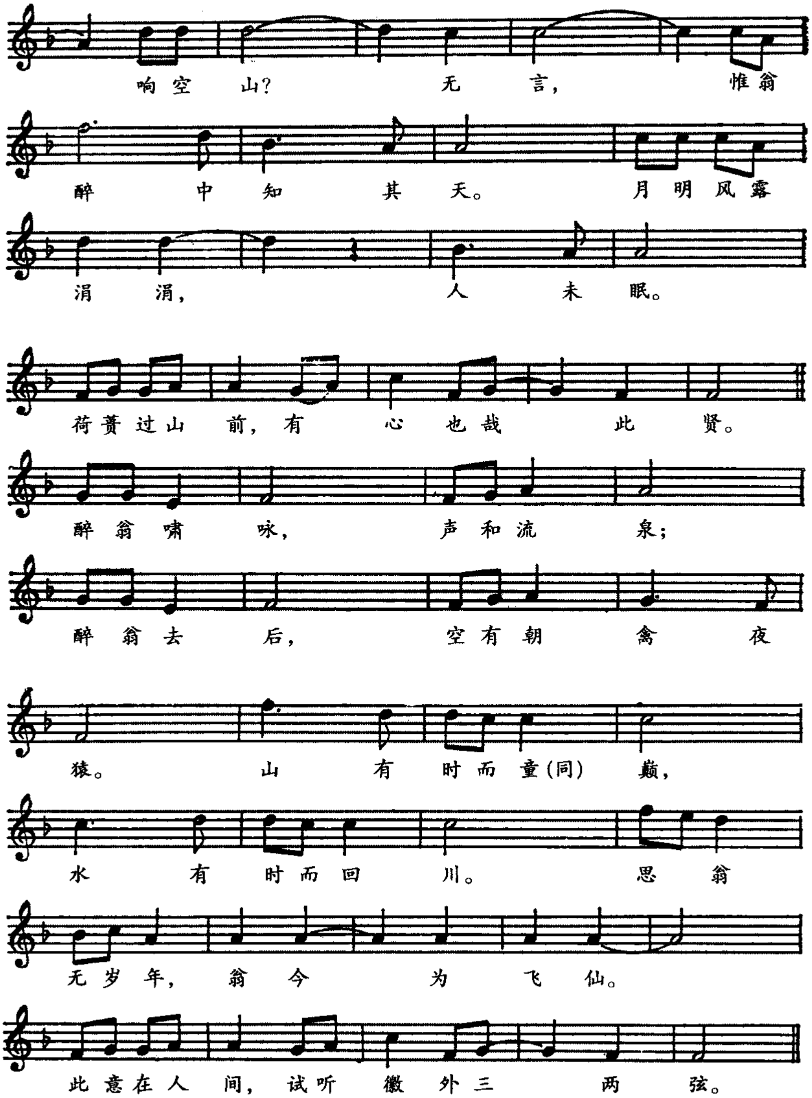


《醉翁吟》

庐山道士崔闲作曲，苏轼配歌。歌中的“醉翁”指的是欧阳修。作品的意境取自欧阳修的著名散文《醉翁亭记》，作者作此曲以纪念欧阳修。此曲曲目见于《琴苑要录》。则全和尚曾以此曲为例，介绍宋代“调子”在节奏处理上的特点，可见它曾是很流行的作品。现存曲谱首见于明初的《风宣玄品》，据以译配如下：

醉翁吟

苏轼词 崔闲曲
风 宣 玄 品 谱
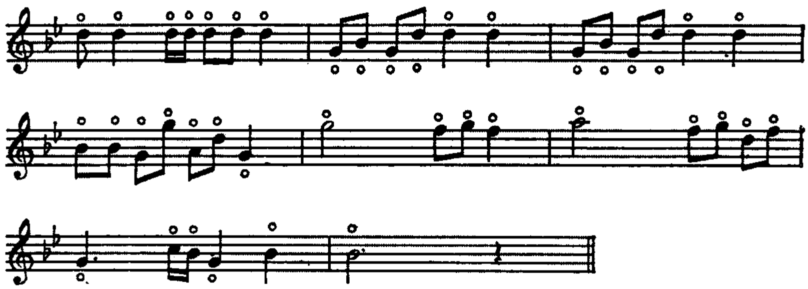




《泽畔吟》

《神奇秘谱》解题说：“是曲也，或言雪江之所制也。”雪江即徐天民，是浙派中重要琴家。《泽畔吟》是根据史书所传屈原的故事创作。屈原在楚国很不得志，被楚王放逐后，“被发行吟泽畔”(《史记》)。他的一片爱国之心受到了压抑，以致形容枯槁，颜色憔悴。屈原向渔父倾诉自己“郁结
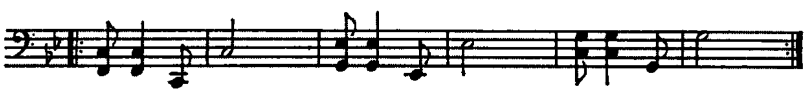
蒙尘”之情，可是渔父却“鼓枻而去”。《琴苑心传全编》说：雪江作此曲犹如韩愈作《羑里》、《苏武》之操，“思君忠义之心，千世如一，令人抚弦不觉掩涕神伤”。

全曲共四段，其各段标题是：一、游于江泽，二、行遇渔父，三、蒙世尘埃，四、鼓枻而歌。

《神奇秘谱》在标题之外，还有一些旁注。在第一段注有“憔悴枯槁”，第二段注有“我独清醒”。后者是用来说明如下一段泛音曲调：



第四段开头有一段反复，其小注是“此段鼓枻声”，即如下曲调：



后两段多用变徵音，和变宫音并存，是具有特殊风格的七声音阶，曲终结束于商音。

《古怨》
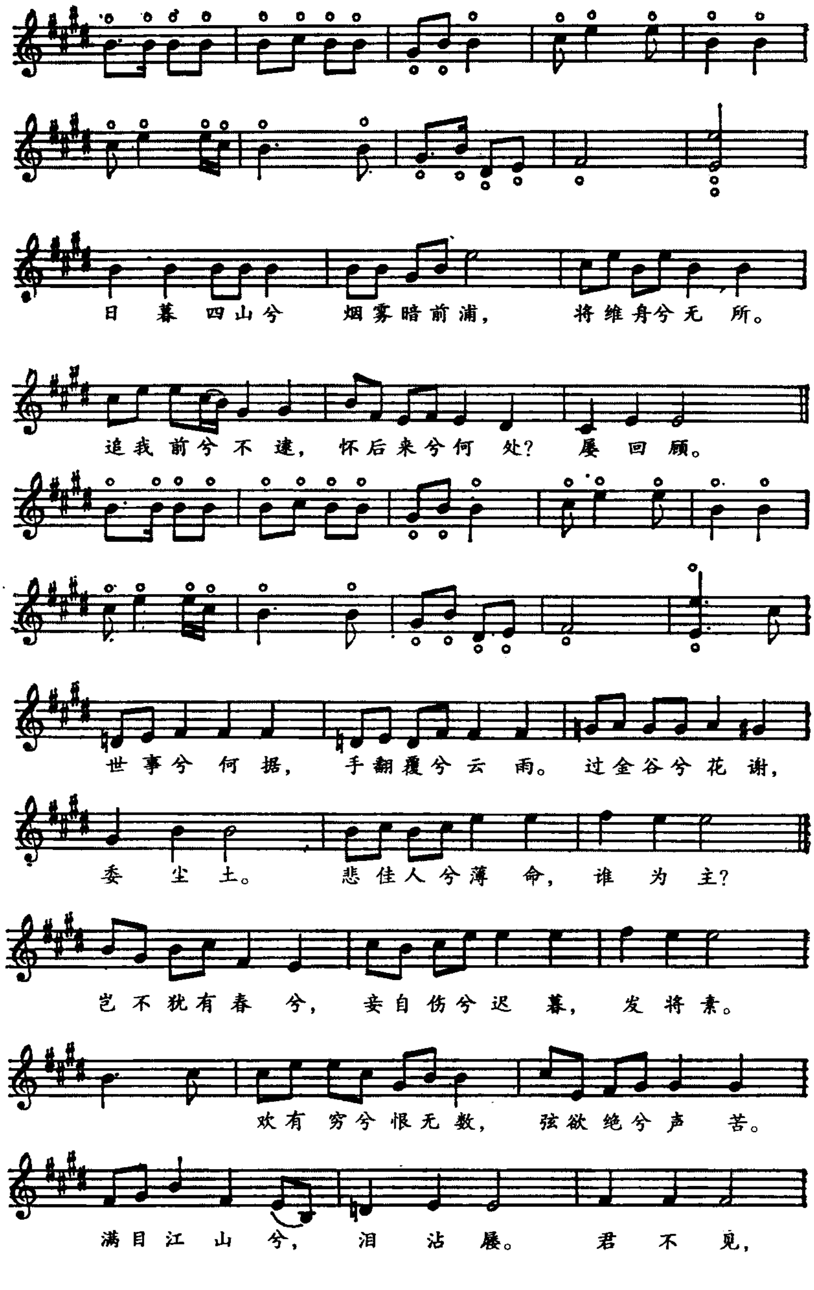
作者姜夔（公元1155—1221），字尧章，号白石，江西鄱阳人。多次应试未中，终身作为清客，往来于仕宦之家。他长于诗词音乐，是南宋格律派（或称婉约派）词家的代表人物。《白石道人歌曲》中，有他自制的歌曲共十七首，并附有古工尺谱，《古怨》是其中唯一附有琴谱指法的一首，也是现存最早的一首琴歌歌谱。《白石道人歌曲》为我们提供了仅存宋代歌曲的宝贵资料。

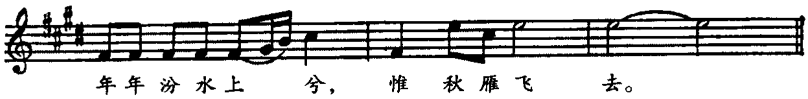
姜夔的作品以“清妙秀远”见称，这首《古怨》借用佳人薄命、美人迟暮，来哀叹时势多变。“满目江山兮泪沾屦”，隐约地吐露出对国势危亡的

关心。全曲共三段，前两段有相同的前奏，第二段有不少变音，增加了哀婉缠绵的情调。全曲词曲配合得比较得当。

古　怨

姜夔词曲
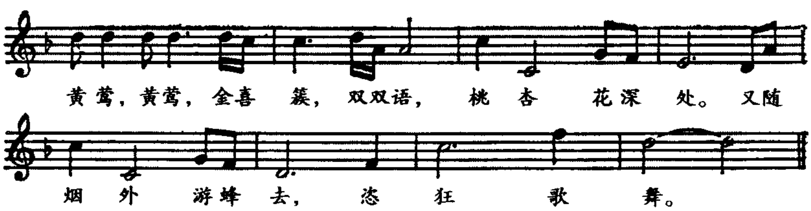




《黄莺吟》

在元代的《事林广记》中，刊载着一首短小的琴歌，全名为《开指黄莺吟》。“开指”是大型琴曲前面的小引子，一般是用来熟悉本调的弦路，或简要地介绍全曲。“开指”有时为帮助记忆，也填有歌辞。这首歌借黄莺在花丛中的歌舞，表现春日的欢欣。词曲结合得很好，很像是一首歌曲。全歌如下：

黄　莺　吟



二　从曲目看琴曲的演变

我们已经知道，宋代琴谱有过许多演变：从“阁谱”到风行一时的“江西谱”，一直到影响深远的“浙谱”，因为这些谱集都没有保留下来，这中间几经沧桑，具体表现在作品中究竟是怎样变化的，现已无从查考。

在这种情况下，现存的两个曲目表，就显得更珍贵了。因为它们还可以提供不少琴曲演变的情况。一个是僧居月的《琴曲谱录》，见于《说郛》、《琴学正声》，共收223首琴曲曲目；另一个是《琴书·曲名》，见于《琴苑要录》，共收253首曲目。

这两个曲目表，都没有收入南宋的琴曲作品，一般说来，可以把它们看作是北宋的产物。它们记载的曲目有许多共同的地方，也有不少不同之处。不论同或不同，都能反映出琴曲作品的许多变化。

先说它们相同的地方。两者都是按上古、中古、下古三部分，按作品

产生的时代编序。刊载曲目数量，都比唐初的著录增加了四五倍。其中新著见的曲目，在整个曲目中占有五分之三以上。这些都说明唐、宋以来，在琴曲创作上有了很大的发展。新出现的曲目中，一定有很大比重是当时流行的“调子”。在这里只着重介绍一些著名的传统琴曲在这两个曲目表中的情况。

一、从曲目表中可证实古代的一些有关琴曲的记载。从南北朝起就说《王昭君》一曲曾演变为多种流派的琴曲，这些说法是否可靠？从这两个曲目表中可以看出，一直到宋代，不仅有琴曲《昭君怨》存在，同时，还有《蜀明君》、《楚明君》、《明君》这些曲目和它并存。可见，南北朝关于《明君》的多种流派琴曲一直保存到了北宋时代。

二、从曲目表中可证实现存有些琴曲的传谱确实有悠久的渊源。如王维作诗的《阳关》，这首琴歌至今仍有多种，到底它是明、清时期的创作呢？还是源自唐、宋？曲目表中有一首《鸿雁来宾》，同时还注明它是“蕤宾调”。“鸿雁来宾”是现存琴歌《阳关三叠》的末句，它用的是“蕤宾调”，说明此曲决非明代新作，而是渊源有自。

三、从曲目表中可以证实某些传统题材琴曲的演变。我们知道以蔡琰的故事为题材的琴曲，在唐代有《大胡笳》和《小胡笳》，在南宋又出现了《胡笳十八拍》。在曲目表中还有“蔡琰作”《别胡儿》和《忆胡儿》，这些曲子也是表现蔡琰的故事，它们又和大、小《胡笳》并存于曲目表中，可知它们是北宋的作品。

从两个曲目表中记载的共同曲目，可以得到以上一些看法。从它们记载的不同之处，也能分析出一些琴曲演变的脉络。

一是《琴书·曲名》比《琴曲谱录》多出三十首曲目。在新增的曲目中，有的确知为宋代作品，如苏轼、崔闲合制的《醉翁吟》。现存的有些琴曲，也可能渊源于宋代，如根据晋代笛曲改编的《玉梅三弄》。可能就是现存琴曲《梅花三弄》。还有就是提出了一些值得研究的问题，比如琴曲《高山流水》，《神奇秘谱》说“本只一曲”，在《琴曲谱录》和唐诗中，都是只见琴曲《流水》，不见琴曲《高山》；到了宋代《琴书·曲名》中才开始出现《高山》，同时还注着“一名《怀陵操》”，它与另一首《怀陵操》并存于《琴书·曲名》。

根据这种情况，应当说宋代有一个把《怀陵操》改编为《高山》的琴曲，它晚于《流水》。

二是同曲异名显示出琴曲曲名的演变。《琴曲谱录》中的《刺韩王操》和《琴书·曲名》中的《刺韩伯》都注以“聂政作”，列在中古部分。它们和列在下古部分的《广陵散》并存，显然把后者《广陵散》一曲看作是嵇康的作品了，这有可能是《神奇秘谱》中说《广陵散》“世有二谱”的由来。《琴曲谱录》中有《大胡笳十八拍》、《小胡笳十九拍》，和五代蔡翼的《琴集》(见《崇文总目》)一致。到了《琴书·曲名》中则称为《大胡笳》、《小胡笳》和明初的《神奇秘谱》一致。

三是同一曲名存在着详略之分。在《琴曲谱录》中《离骚九拍》注以“陈康士撰”，这可能因为距唐代较近，作品还保持着原样。到了《琴书·曲名》中却只有《离骚》两个字，作者不见了，拍数也不见了，这种情况比较接近《神奇秘谱》中的解题。很可能由于琴曲演变为几种，也就很难确定作者是谁了。

以上这些，对于澄清一些似是而非的说法，大有好处，也有助于搞清一些著名琴曲的演变情况。结合现存乐谱分析研究，将会进一步确定一些作品的产生时代。

三　调子和操弄

调子是北宋盛行的琴歌体裁。而操弄则泛指传统大型琴曲。宋代琴家很讲究区分这两种体裁的不同特点。调子并非从宋代才产生的，隋代的贺若弼所作《宫声十小调》，就是早期的调子。唐代薛易简从民间搜集了三百首短小琴曲，其中大概也有不少是调子。《碧鸡漫志》中说：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴。至唐稍盛，今则繁声淫奏。殆不可数。”这里虽然讲的是曲子，但调子的发生、发展和它是极为相似的。调子的兴起恐怕和词也很有关系，调子的文学部分是词，用来演唱则是曲子，在琴曲中边弹边唱则为调子，词、曲子、调子三者既有联系又有区别，同时在宋代发展起来。

调子原来是有歌词的，则全和尚曾以《醉翁吟》为例，来分析它在节奏

处理上的特点。现存的调子则往往失掉了歌词，只剩下曲调，更多的是只留下了曲名。从调子的名称看，也和传统操弄有所不同：有的像是以词句为名，如《江上闻角》、《沙塞晚晴》；有的像是民间说唱，如《范增碎玉斗》、《丁生化鹤》。

调子和操弄的区别，表现在曲体形式、内容、风格、演奏艺术等各方面。宋人成玉磵把调子比作五言诗，说它“贵淡而有味，如食橄榄”，演奏调子要“吟猱亲切，下指简静，如人作五言诗”。他又把操弄比作长韵诗，说它“如飘风骤雨，一发则中，使人神魄飞动”，还指出演奏操弄“要轻重起伏有节，首尾相贯”(《琴书大全》)。

宋代著名琴家则全和尚，也很强调两者的区别。他特别指出：“今人弹调子，往往如操弄，不知节奏故也。”为说明两者的不同特点，他把调子比作慢曲，又把操弄比作大曲，说“弹调子如唱慢曲”，又说：“大曲之中有攧前、入破、歇拍之类，正与大操弄节奏相似。”则全和尚还具体分析其节奏特点，说：“弹调子者，每一句先两声慢，续作数声，少息，留一声接后句，谓之‘双起单杀’。”接着说操弄：“每句以一字题头，至尽处少息，留两声相接后句，与调子相反。”前者的“双起单杀”，在戏曲、曲艺中颇不乏见，是基于唱词的形式；而后者“单起双杀”，在操弄中是常用的手法。

调子的全盛期在北宋。这一时期的琴曲曲目中有大量的调子，琴论也往往涉及调子的特点。到了南宋，浙派琴家把操弄的创作和演奏推进到了一个新的水平，调子也就逐渐退居第二位了。

〔附录十一〕 姜夔及其琴曲《古怨》

人们都知道姜夔是著名的诗、词兼音乐作家，也知道他在诗论方面有过贡献。可是关于他在音乐理论方面的成就却很少有人专门谈及。其实，他在这方面的修养也是非常渊博的。他掌握了不少音乐文献的知识，熟悉一般乐器的特点，能够结合音乐的具体情况总结出音乐的一般规律。比如他在《徵召》的小序中写道：“徵为去母调，如黄钟之徵以黄钟为母，不用黄钟乃谐。”又说：“黄钟徵虽不用母声，亦不可多用变徵蕤宾、变宫应钟

声。若不用黄钟而用蕤宾、应钟，即是林钟宫矣。”作者以黄钟徵为例，说明了音阶中某些音对确定调性有着决定性的作用。他在《凄凉犯》小序中还写过“凡曲言犯者，谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫上字住，双调亦上字住，所住字同，故道调曲中犯双调，或双调曲中犯道调”，以及“十二宫所住字各不同，不容相犯”等。这里他举例说明“犯”即转换调性和调式。并且总结出“犯”时需要“所住字同”，也就是利用共同的终止音来转调的道理。这些道理在今天看来，也许并不深奥，但是远在七八百年前，姜夔能根据民族音乐的特点，归纳出这些规律，却是值得称道的。

在音乐理论方面，姜夔还写过《大乐议》和《琴瑟考古图》等专门著作，可惜这些文献已经散佚。从《宋史·乐志》所引录的文字看来，前者是针对当时的宫廷音乐“大晟乐”所提出的批评和建议，文中论列了有关配器、配歌及历代乐制等问题；后者阐述了有关琴、瑟的转弦定调等问题。其中把琴分为“三准”的办法——即琴的第一徽至第四徽为“上准”，第四徽至第七徽为“中准”，第七徽以下为“下准”，至今仍为琴家所沿用。

作为一个有修养的作曲家兼音乐理论家，姜夔也表现了对音乐遗产的珍视和热爱。在他的《醉吟商小品》前面，记载着他采得此曲的经过：“石湖老人谓予云：‘琵琶有四曲，今不传矣。’……予每念之。辛亥之夏，予谒杨廷秀丈于金陵邸中，遇琵琶工解作《醉吟商》、《胡渭州》，因求得品弦法，译成此谱。”从这段话里可以看出姜夔对行将失传的曲调深为关怀，因此能够念念不忘，遇有机会便把它整理、记谱、加工、填词，使得当时快要失传的曲调保留了下来。从他的《霓裳中序第一》的小序中还可以看到他对古谱的研究态度：“……又于乐工故书中得《商调霓裳曲》十八阕，皆虚谱无辞。按沈氏《乐律》‘《霓裳》道调’，此乃商调；乐天诗云‘散序六阕’，此特两阕。未知孰是？然音节闲雅，不类今曲。”可见他不只是记谱填词，而且根据传统文献和当时的音乐风格来作比较研究。值得注意的是姜夔的研究活动主要依靠了当时的专业艺人——“乐工”、“琵琶工”。他不仅重视他们所掌握的音响资料，而且还注意到了他们所保留下来的乐谱。在当时，以文人的身份而能向乐工求教，应当说是难能可贵的。

姜夔不仅在研究活动中能够依靠乐工，而且在他的音乐创作中也是尊

重乐工的检验的。在他的作品《凄凉犯》前面就写着：“以此曲示国工田正德，使以哑觱篥吹之，其韵极美。”另一首作品前面也写着：“使工妓肄习之，音节谐婉。乃名之曰《暗香》、《疏影》。”看来，姜夔是认真地从乐工那里吸取营养，他的诗句“自琢新词韵最娇，小红低唱我吹箫”也反映了这种情况。

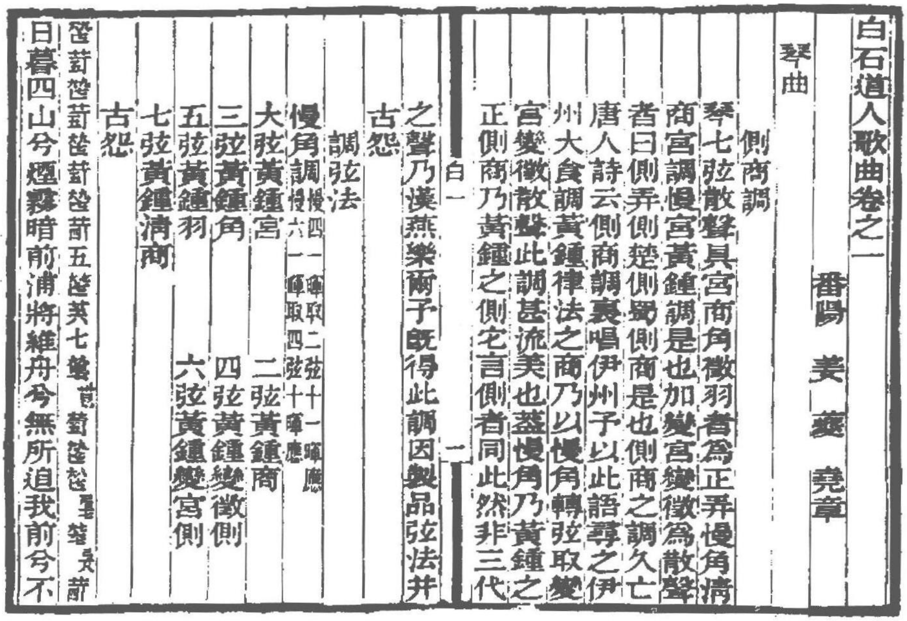
在他的朋友之中，也有不少是具有音乐修养、能够对他的作品共同斟酌、互相切磋的。其中有一个能歌善唱的俞商卿，便经常吟唱他的新作。“予每自度曲，吹洞箫，商卿辄歌而和之。”(《角招》序)诗人范成大除了提醒他注意行将失传的曲调，也曾“授简索句，且征新声”，促成了他创作《暗香》、《疏影》等作品。他离开武昌十年之久，还有朋友告诉他，当地的“小姬”仍在演唱他的旧作。为此，他还特地创作了《翠楼吟》来纪念这件事。

他对作品的要求是严格的，在创作态度上是严肃刻苦的，在《满江红》的创作过程中，曾经为了寻求“协律”的“平韵”而“久不能成”。但是他并不因为从事格律的探索而忽视内容表现的要求。关于他在创作方面的看法，可以举他写在《长亭怨慢》小序中的一段话：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阕多不同。”可见他虽然精通格律，可是为了表现的方便，却更加喜爱比较自由的创作，常是首先率意写词然后配曲，因此他的作品前后两段在形式上常是不一样的。这与他在诗论中所主张的精神是有共通之处的。

姜夔的音乐作品中包括了咏物、感事、抒情、写景、惜别、怀旧等题材。由于他既懂诗词又懂音乐，既有理论知识又有创作实践，既能填词作曲又能弹琴吹箫，具备多方面的修养，因此他在音乐艺术上的成就，是值得认真研究的。

下面试以他的作品《古怨》为例，作一初步探讨。

《古怨》是收在《白石道人歌曲》中唯一的一首琴歌，也是现存三百多首琴歌中最早的一首。作者在此歌的小序中说是为了尝试唐代的一种定弦法“侧商调”而作，但在如今，作品的史料价值和它所达到的艺术成就却远远超越了作者的初衷。它的译谱，以查阜西先生结合了演唱实践所整理的一种更为完善，可见于《古琴曲集》。



白石道人歌曲卷之一

鄱陽 姜夔 堯章

琴曲

側商調

琴七弦散聲具宮商角徵羽者為正弄慢角清商宮調慢宮黃鍾調是也加變宮變徵為散聲者曰側弄側楚側蜀側商是也側商之調久亡唐人詩云側商調裏唱伊州予以此語尋之伊州大食調黃鍾律法之商乃以慢角轉弦取變宮變徵散聲此調甚流美也蓋慢角乃黃鍾之正側商乃黃鍾之側它言側者同此然非三代之聲乃漢燕樂爾予既得此調因製品弦法并古怨

白一 一

調弦法

慢角調 慢四一暉取二弦十一暉應 慢六一暉取四弦十暉應

大弦黃鍾宮 二弦黃鍾商

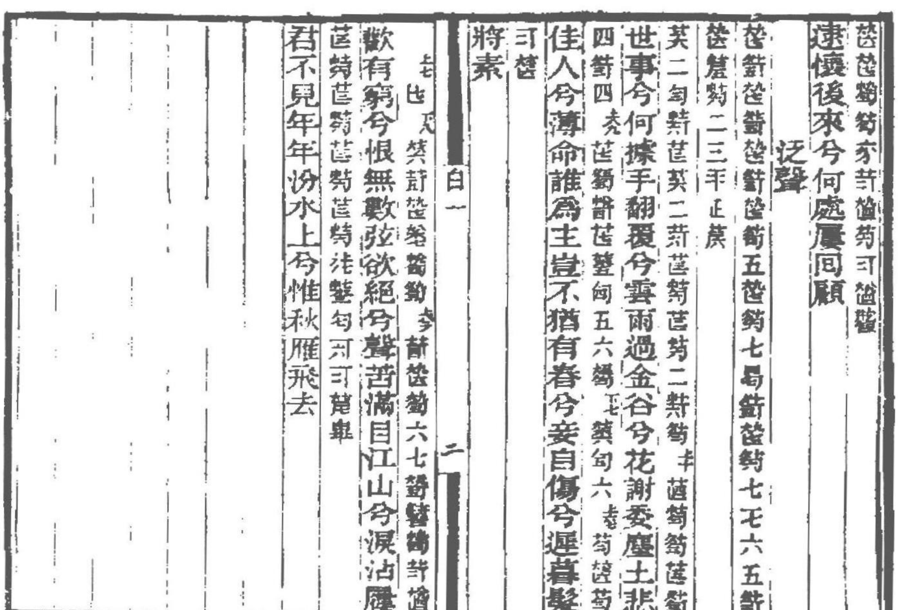
三弦黃鍾角 四弦黃鍾變徵側

五弦黃鍾羽 六弦黃鍾變宮側

七弦黃鍾清商

古怨

日暮四山兮煙霧暗前浦將維舟兮無所追我前兮不



逮懷後來兮何處屢回顧

泛聲

世事兮何據手翻覆兮雲雨過金谷兮花謝委塵土悲佳人兮薄命誰為主豈不猶有春兮妾自傷兮遲暮髮將素

白一 二

歡有窮兮恨無數弦欲絕兮聲苦滿目江山兮淚沾屨君不見年年汾水上兮惟秋雁飛去

姜夔《古怨》书影

从歌词中可以看出作者在忍辱偏安的南宋政权下，为了表现国破家亡的苦闷心情。作品采用了几个形象化的比喻：首先通过漂泊在日暮途穷、四顾茫茫中的小船，写出了瞻前顾后无处归宿的彷徨心绪；接着借用金谷园的典故（金谷园是晋代石崇的庄园，歌伎绿珠宁死不向权贵孙某屈服，就是在此园中堕楼自尽），以古喻今，顾影自怜，表达出对春天的怀念和“铜驼荆棘”的感慨；最后点出全曲的主题，无穷的怨恨都是由于山河大地的满目疮痍。作者不能忘怀于祖国的北方（歌词中汾水在今山西境内），向往着凌空而去的秋雁。全曲在惆怅压抑的气氛中提出了痛心的质问，引起人们的深思。

全曲开始，音乐以平稳的同音重复烘托出这种日暮黄昏、烟雾茫茫的寂静的境界。随着画面的展开，逐步勾勒出漂泊无依的小船和惶惶无主的心情。词句节奏变二三为三二，音乐上也初步呈现了一些起伏，但是仍然保持着工整的对偶乐句，暂时维持着平静的局面。接着，为了进一步刻画人物的内心世界，音乐和词句都改用了不对称的长短句；同时曲调向下延伸，突破了前四句的进行方式。这样，把乐思引入了“屡回顾”的意境之中，形成为第一段的重心。

为了给人以沉思默想、追前怀后的机会，这时使用了一段缥缈的泛音过门。曲调大体上重复着前段的歌声，只在结尾处稍加变化，构成了两个不同境界间的桥梁。

思考的结果，进一步得出世事变幻无常的结论。于是音乐利用过门尾句中新出现的音型，重复展开，造成了转调（按姜夔的理论，应当说是侧商调中犯黄钟宫）的感觉，从而衬托出变幻莫测的气氛。同时，又以新的变音和半音进行，为曲调增加了哀叹惋惜、无可奈何的情绪。接着，利用前段末句出现的格式，构成对偶句，使音乐恢复正常状态。当痛心地质问“岂不犹有春兮”时，曲调委婉，暂时出现了转折。之后，再一次重复前面的句法，结束了第二段。一、二两段结尾的句式相同，使得它们能够遥相呼应，取得统一的效果。不过，第二段的情绪已经更加发展，因此乐句结束在高八度的主音上。

由于曲情更加紧凑，不再需要冗长的过门，于是很快进入了歌曲的第

三段。根据歌词内容，本段是全曲的重心，在音乐上也必须造成高潮。因此这一段基本上突破了前面惯用的句式，在曲调中呈现了更大的起伏，有着更为显明的对比变化。开始所用的节奏已经比较紧凑，显示出内在的激动情绪，到了“满目江山兮泪沾屦”的乐句，以“下如坠”的音调，缠绵悱恻地倾诉出无比沉痛的情怀。接着一连串的同音反复，平静而舒缓，有如意味深长的叹息，对比出“上如抗”的最后一句：“惟秋雁飞去。”在一个不寻常的九度跳跃之后，又意外地来了个八度跳跃。满腔的怨气冲破了重重的压抑。曲终掀起波澜，起到了画龙点睛的效果。

全曲从平静开始，逐步发展到波折横生的结尾。环环相扣、步步加深，以紧凑精练的章法和朴素深刻的曲调，成功地抒发了怅惘愁闷的心情，透露出展翅高翔的愿望。音乐与歌词间紧密配合，达到了完满无间的程度。作者精心地安排了一个又一个耐人寻味的诗意境界，含而不露地衬托出全曲的主旨。成功地运用了他那“一篇全在尾句”、“篇终出人意表”的艺术手法，给人以美好而隽永的艺术享受。

第三节 琴论

宋代的琴曲创作和演奏都取得了丰富的实践经验，在这个基础上，宋、元两代的琴学理论也有着突出的进展。史学方面有朱长文的《琴史》和袁桷的《琴述》，美学、律学方面有崔遵度的《琴笺》、刘籍的《琴议》和陈敏子的《琴律发微》，演奏理论方面有则全、成玉磵和赵希旷的有关论述，此外，还有包括《碧落子斫琴法》等多种关于造琴的经验总结。

一 朱长文《琴史》

朱长文(公元1038—1098)，字伯原，号乐圃。他祖父朱忆是宋太宗时的刑部尚书。他十九岁中进士，后因坠马伤足，不肯出仕，在家乡苏州读书、教书、从事写作。家有藏书两万卷，在当地颇有声望。晚年任太学博士、枢密院编修等文职。他认为琴也应当像书画那样写出专史，于是从史、传、记、集之中，“广览而博求”，编写出《琴史》六卷。这本书共汇集

了从先秦到宋初一百五十六位琴人的记载，是第一部琴史专著。

他按照史书列传的写法，按人综述，以有关琴的叙述为主，在叙述中时时加入自己的议论。他对于有些琴曲史料并不是纯客观地罗列，常能根据对多方面材料的分析作出自己的判断。如《新唐书·房琯传》中说，董庭兰凭借房琯的权势，“数招赇谢”。他引述了杜甫、薛易简对董庭兰的评价之后，否定了《新唐书》的说法，认为是“谮琯者为之”。又如《晋书·嵇康传》中讲，嵇康夜宿华阳亭，一个自称“古人”的人，向他传授了《广陵散》。他断然否定说：“此说已怪，不足据也。”朱长文的这些看法都是很有道理的。

他虽有复古思想，但结合古曲流传的具体情况，也不得不承认，古代琴曲原封不动地全部保存下来是不可能的事。如他在《审调》中说：“夫周之曲，至汉而存者鲜矣。汉之曲，至唐而存者希矣。唐世所传，今人亦有不能者。去古寖远而遗弄寖亡。”在《论音》中，他以《蔡氏五弄》为例，说嵇康把它看作是“谣俗之曲”，可见当时属于通俗的琴曲，但是到了宋代，却“以为奇声异弄、难工之操”。他还认为琴曲的发展变化，是历代琴工们在实践中创造的，并举出晋代的嵇元荣、羊盖，唐代的马氏、沈氏、祝氏等“率造新声”，从而形成“声既异门，学亦随判，至今曲同而声异者多矣”的情况，这是符合琴曲发展的实际的。

朱长文虽然能够认识到琴曲艺术发展的一些规律，但是他并不赞成这样，而是感到惋惜，惋惜古乐之不存。他对当时在琴艺发展中有贡献的僧道斥之曰：“作为繁声淫韵，以悦人听而已。”另一方面，他对宋太宗、朱忆等人却加以吹捧。尽管如此，《琴史》仍不失为一部有价值的著作。《琴史》成书于公元1084年，直到公元1233年才由他的侄孙朱正大付梓刊印。在此书的影响下，近代周庆云又编出了《琴史补》和《琴史续》。

二　袁桷《琴述》

袁桷，号清容居士。幼年学“阁谱”，后向徐天民学“浙谱”。他写的《琴述》介绍了宋代的谱系沿革，说宋太宗时的“阁谱”，虽经官方规定“非入阁本不得待诏”，但是“别谱存于世良多”。其中“江西谱”比“阁谱”详

尽，而所录乐曲旋律富于变化，所以“骚人介士皆喜而争慕之，谓不若是，不足以名琴也”。以后“浙谱”兴起，取代了前两种谱。

“浙谱”即杨瓒等人汇编的《紫霞洞谱》。有人以为它没有什么传统，袁桷不以为然。他先向徐天民询问了浙谱的由来，接着又拿张岩的琴谱与之核对。然后得出结论，认为两谱是同一渊源，都是源自韩侂胄的祖传古谱。于是他对杨瓒“匿前人以自彰，故所得谱皆不著本始”的行为深为不满。他在《琴述》中还介绍了杨瓒派人向刘志方学习郭楚望传谱的经过，对于浙派的渊源及其形成经过提供了史料。

《琴述》是朱长文《琴史》的补充和继续。朱史主要从古籍中摘引宋前史料，袁文却从实际调查中搜集了宋代琴曲流传的情况，而且记叙了很多关键性的琴曲谱系演变，在琴学研究方面具有更高的价值。

《琴述》收在《清容居士集》中。当初，袁桷写这篇文章是赠给黄依然的。写文之时他与黄依然并不相识，只是出于对琴艺的共同爱好，主动告知琴谱的演变，“以解夫今世之惑”。《清容居士集》中还有写给弟子罗大章的一篇文章，文中讲到北方的完颜夫人谱，也是源于宋朝的“阁谱”等等。

三　崔遵度《琴笺》

崔遵度(公元953—1020)，进士出身，作过太子谕德。善鼓琴，认为“颐天地之和，莫先于乐，穷乐之趣，莫近于琴”。他在《琴笺》中着重讲琴面上十三个徽位的用法，否定了把它附会为十二月、十二律的谬说。他自己做了实验：“张弓附案，泛其弦，而十三徽声具焉。”他认为这些声音的出现是事物的客观规律，不会根据人的主观意愿而改变。“声同则应，既不可使之应，亦不可使之不应，数之自然也……岂人力也哉?”他还认为这些规律离不开物质：“以弦考之而后闻，斯假物也。”他力图探索十三徽的形成规律。限于当时的条件，尽管他的研究还很不成熟，但他努力的方向是正确的，他的首创精神是可贵的。著名文人范仲淹很敬佩他的才学，曾经向他请教：“琴何为是?”崔回答说：“清厉而静，和润而远。”范仲淹进一步阐述他的观点说：“清厉而弗静，其失也躁；和润而弗远，其失也佞。不躁不佞，其中和之道欤?”这些论述，体现了音乐美学方面的辩证关系。

范仲淹后来向崔的学生唐异学琴，认为："崔公既没，琴不在兹乎?"

四　刘籍《琴议》

刘籍的《琴议》见于南宋嘉定间(公元1208—1224)的《太古遗音》。他在《琴议》中把音乐分为声、韵、音三个程序。"夫和而鸣者，谓之声"，说谐和的振动形成乐音；"参叙相应，谓之韵"，讲乐音之间呼应关系构成韵；"韵而成文，谓之音"，然后再依韵的变化组织成音乐。

他又论述了志、言、文、音的关系，说："夫人志于所守，蕴积于中而形于言；言之不足，谓之文；文又不尽谓之音。"言、文、音的最终目的是为了达志，即表达思想感情。他指出音乐起着语言、文字所不能代替的作用，这也是很正确的。

刘籍在分析了音乐的构成和音乐的作用之后，进一步探索音乐所以能够感人的道理，他发现："虽奇声雅韵寂然而废，幽情远兴，缅想常存。"为什么美妙的音乐奏完之后，它那深远的意境还能够留在人们记忆之中，久久不去呢?

他认为音乐的艺术表现分为德、境、道三个方面：

其一是琴德，也就是风格、技巧。"夫声意雅正，用指分明，运动闲和，取舍无迹……参韵曲折，立声孤秀，此琴之德也。"

其二是琴境，运用形象思维构成意境。"如遇物发声，想象成曲。江山隐映，衔落月于弦中；松风飕飕，贯清风于指下，此则境之深矣。"

其三是琴道，即思想感情，人物性格。"又若贤人烈士，失意伤时，结恨沉忧，写于声韵。始激切以畅鬼神，终练德而合雅颂。使千载之后，同声见知，此乃琴道深矣。"

刘籍的这些论述，为我国传统的音乐美学提供了丰富的资料。

五　陈敏子《琴律发微》

陈敏子是元代人，活动在延祐年间(公元1314—1320)。他的《琴律发微》见于《琴书大全》，包括"制曲通论"、"制曲凡例"、"起调毕曲"等部分。

通论部分首先概述了琴曲的表现能力，说最早的琴曲虽然是“缘辞而寓意于声”，以后就从歌词中独立出来，“于声而求意，所尚初不在辞”，并以伯牙弹奏的《高山流水》为例，说明上述观点。他认为，汉晋以来，“为乐府辞韵于弦者”，也是“意在声为多，或写其境，或见其情，或象其事，所取非一，而皆寄之声”。他强调说：“凡所以发而为声者，洪纤高下，变化无尽，琴皆有之。”他强调琴的表现力，为的是引入下述正题：“唯明知之士，能取琴之所有，以著其妙。”只有懂得作曲规律的人，才能把琴的妙用发挥出来。“所以为曲，岂徇欲任意为之?”指出在创作中遵循一定的方法和法则的重要性。他还引述了徐氏(即徐理)的话：“务在守律象音，一调五音，各音自为主，使主常胜客，不至侵犯他调，驳乱音声，斯为善矣。”意思是作曲要明确调性，这段话是《琴律发微》一书的主要依据。以后两部分，即制曲凡例、起调毕曲部分，就是根据徐氏“使主常胜客，不至侵犯他调”的道理，进行了一系列具体阐述。如“以主声倡之于首，则音调有统纪；以主声收之于尾，则音调有归宿”，否则“无相照应”，“而脉络亦不贯矣”。他主张在“主常胜客”的原则下，音调也要有变化对比，如各句之间“各有唤、有应、有间歇，有单声、比声，委曲转换，韵度殊异”。又讲到转调，“取其音韵之变，最为奇妙”，但在使用之后，“亦须随即婉转归于主调方可”。在这里，他强调转调也必须遵循“主常胜客”的原则，在时机上要“随即”，在方法上要“婉转”，使之“归于主调”，从而保持主调的优势地位。

陈敏子强调主音、主调的道理，和近代作曲法中固定调性、明确调性、统一调性的原理是一致的。它是琴曲创作取得丰富的实践经验，达到新的水平之后，合乎实际的理论总结。

六　则全和尚《节奏、指法》

义海的琴曲演奏达到了很高的艺术境界，则全继承了老师义海的传谱，在当时颇受推重。《琴苑要录》中写道：“后通曹太后(公元1015—1079)之侄孙名摭，字贵获，得则全和尚妙本，遂传授之，凡三十余年。”对于得之不易的“妙本”表示非常珍视。赵希旷也说：“宣和(公元1119—

1125)间所传曲调，唯僧则全为之胜。”说它是当时最好的传谱。

则全和尚《节奏、指法》从理论上总结了他的演奏经验，是《琴苑要录》中收录的重要文献之一。其指法部分绘有精细的手势图，并对各种指法详加解释，明代谱集如《风宣玄品》等，都继承了这一传统。其节奏部分对于品、调子、操弄三种体裁的不同奏法，作了具体分析。并举例说明：“学琴者识曲之调头，即能弹品；会弹慢曲，即能弹调子；唱得曲破，即会弹操弄。”他以当时流行的曲子中的调头、慢曲、曲破，来类比琴曲中三种体裁，说明曲子与琴曲两者之间有着共通的规律。

他根据义海提出的“急若繁星不乱，缓如流水不绝”的演奏手法，又具体归结出“密处放疏，疏处令密”，意思是说在节奏紧凑、急促之处，一定要留有余地，而在徐缓的节拍中，却需要注意气势的连接。他还以写草书做比喻，来解释断句“须留一二分韵，取不尽处便作后句，谓之‘意有余’”。

关于曲调中的各种对比关系，他也有总结归纳，说：“凡节奏者，或是两字相应，或是两句，或是两段，前后不同。可高以下应，轻以重应，长以短应，迟以速应。”他认为，对于上述这些演奏手法，必须结合各个琴曲的主题思想和风格特点来运用，切忌“其声一般，全无分别”。为此，他列举了《离骚》、《昭君怨》、《高山》、《流水》等著名曲目，逐一加以阐述，说明各有不同的演奏特点，决不能一般化地照搬。

七　成玉磵《论琴》

见于《琴书大全》。作者就北宋政和(公元1111—1117)间琴坛状况进行了广泛的评论，指出当时“京师、两浙、江西能琴者极多，然指法各有不同。京师(即今开封)过于刚劲，江南失于轻浮，惟两浙质而不野，文而不史”。这段话就南北各琴派的不同风格作了概括，特别肯定了两浙的琴派。可见南宋浙派的兴起，具有悠久的传统。早在北宋时期，它已经处于领先的地位了。

他和则全一样，很注意调子和操弄的区别，说：“操弄贵飘扬，而多失于无度；调子贵淡静，而多陷于僻涩。”指出了两者间不同的演奏风格，

又提出它们容易产生的偏向。他还就当时流行的调子，列出曲目，分门别类加以评述。

他反对盲目地遵从古谱，说："古曲罕得，世俗所传杳无明调，至律有不协，声韵繁乱，自当删除，岂可蔽于一曲哉?"主张"参考诸家，择其善者从之"。

他对演奏姿势、各种指法和力度处理等方面，进行了详细的解说，并提出严格而具体的要求。但是，他更强调对乐曲的领会，说："岁月磨炼，瞥然省悟，则无所不通。"如果对音乐意境没有深刻的体会，只是一味苦练，也是达不到妙处的："至于未悟，虽用力寻求，终无妙处。"

八　赵希旷论弹琴

赵希旷的论述见于《琴书大全》。文章就"近世学者专务喝声，或只按书谱"这两种偏向提出了意见。"专务喝声"，就是只唱曲调忽视指法，这样容易"变态不一，去古既远"，学走了样，以致"忘古人本意"；"只按书谱"，就是只按照谱上的指法弹奏，头脑中没有曲调观念，这样也会"泥辄迹而不通"，演奏得生硬呆板，毫无意趣。为此，他主张"喝声、按谱，耳目不可偏废"。同时，他还推荐则全的传谱和黄大中的演奏作为学习的样本。这是针对学琴过程中出现的实际问题而作的分析，不同于一般空论。

关于演奏，元代还有吴澄写的《琴言十则》(见《丛书集成初编》)，列出十条演奏法则，大体沿用了唐代薛易简的说法。

九　碧落子《斫琴法》及其他

碧落子是广东英德人石汝砺的号。《广东通志》中说他"少颖敏，读书过目成诵"，"明乐律，以琴为学"。苏轼贬于惠州时，曾访问过他。所著《斫琴法》见于《琴苑要录》。他认为唐代张越、雷震只规定出琴的尺寸，但是"不言调声之法"是很不够的。于是他在文中除尺寸外，还讲了削面、调声诸法。

《琴苑要录》中还有《斫匠秘诀》和《琴书、制造》部分，都是造琴法的专门著作。前者分二十条，编为口诀，便于匠人牢记要点。后者就造弦、

制琴的各道工序和要求详加论列，还绘有插图。这些都是当时造琴工艺的经验总结，比唐代造琴法又有所进步。

〔附录十二〕 天上曲调人间音
——六一琴论初探

人们都知道欧阳修在文史方面的杰出成就，可是对他的琴学见解却知之不多，这是令人遗憾的。欧阳修虽然不是专门的琴学家，却对听琴、弹琴和藏琴都有很浓的兴趣，和琴师们有广泛的接触，有关他的这些活动，为研究琴在当时文化生活中的地位，提供了具体材料。欧阳修的主要成就虽不在于琴，但是对琴深有感情，艺术修养甚高，常常用富于诗意的语言抒写听琴的感受，生动地说明了琴曲艺术所产生的魅力。欧阳修的琴学理论虽然还不够系统，却很丰富，涉及许多重要方面；有些见解也许还不太完善，甚至是不正确的，然而却是来自作者的艺术实践，有其独到的历史价值。正如同他的《六一诗话》成为历代诗话的先驱那样，他对琴的理解论述是不容低估的，对琴曲的题材内容和艺术风格都有影响，很有代表性，是我国传统音乐美学中的重要组成部分。

一　不喜郑卫，独爱琴声

欧阳修“自少不喜郑卫，独爱琴声”(《三琴记》)，到了晚年又自称“六一居士”，这个“六一”之中也包括有琴。他在《六一居士自传》中说：“藏书一万卷，金石遗文一千卷，琴一张，棋一局，酒一壶。”再加上作者自己，合称“六一”。为了强调这五样东西的魅力，《自传》中说：每当作者沉湎其中，巍峨的泰山可以视而不见，轰鸣的雷声可以充耳不闻，即使是盛大的演出或精彩的竞赛，也比不上这样欢乐和愉快，“虽响九奏于洞庭之野，阅大战于涿鹿之原，未足喻其乐且适也”，说得虽然有点夸张，却是出自肺腑，决非毫无根据。

听了精彩的演奏，古人常是即席吟咏，把自己的美妙感受熔铸为诗篇，欧阳修的许多听琴诗就是这样产生的，其中颇有感人的诗句。在《赠陈高士》中他热情地讴歌：“君琴定是天上琴，天上曲调人间音。”在赠吴唐

英《听琴》中他深情地慨叹："不知君此曲，曾断几人肠？"在《赠李道士》中他激动地赞赏："李师琴文如卧蛇，一弹使我三咨嗟。"在《赠陈高士》中他还由衷地称道："琼窟先生鼓玉琴，一调一弄符我心。"这些诗句倾诉出作者对音乐的深切感受和对演奏者的真挚情意。

通过悠扬的琴声，诗人和许多琴人建立了深厚的友谊，特别是琴僧知白、太常博士沈遵、琴师孙道滋和他的关系更是不同于一般。知白是名师夷中的弟子，诗人久慕夷中的琴艺，听了知白弹奏非常满意："吾闻夷中琴已久，常恐老死失其传。夷中未识不得见，岂谓今逢知白弹！"(《送弹琴僧知白》)沈遵是《醉翁亭记》一文的崇拜者，他为了领略作者当年的感受，特地亲赴当地观光，并创作了一曲《醉翁吟》。欧阳修听后非常激动："《醉翁吟》，以我名，我初闻之喜且惊。"(《听沈遵弹〈醉翁吟〉》)《醉翁吟》经苏轼填词，流传至今。孙道滋是欧阳修的琴师，他们接触的机会更多，欧阳修送别友人杨寘，孙道滋也出席作陪，并"酌酒，进琴以为别"(《送杨寘序》)。饮酒话别乃人之常情，至于弹琴送别则较为罕见。

欧阳修和琴师们有这样广泛而亲密的关系决非偶然，这是他毕生酷爱琴曲的必然结果。他曾回忆说："余自少不喜郑卫，独爱琴声，尤爱《小流水曲》。平生患难，南北奔驰，琴曲率皆废忘，独《流水》一曲梦寐不忘，今老矣，犹时时能作之，其他不过数小调弄，足以自娱。"(《三琴记》)他回顾自己的弹琴生涯，尽管由于生活动荡，不少琴曲已经荒疏，却始终不曾忘怀他最心爱的《流水》，除经常弹奏此曲之外，还有数小调弄用来调剂，并不像白居易那样总是弹一曲《秋思》。他所谓"数小调弄"也有点自谦，其实也未必都很简短，比如他在《江上弹琴》中所说"咏歌《文王》雅，怨刺《离骚》经"，就是颇具规模的两首历史名曲，并不是一般人能轻易掌握的。诗人到了晚年，弹琴已经力不从心，然而对琴曲的热情并未减退，反而更加珍惜它们来之不易，他在《答原甫咏琴》中叹道："耳衰听重手渐颤，自惜指法将谁传？"诗人深知人的生命有限，而艺术生命却可以青春常在，所以他期望有人继承自己的琴艺，以免其泯灭失传。

迷恋于弹琴的人总会爱屋及乌，把自己朝夕抚弄的乐器看作知心伴侣。欧阳修珍爱自己的藏琴，不止一次在文章中论及，《六一诗话》中称雷

琴"真余家之宝玩也"。《论琴帖》历述三张琴的收藏经过，以及它们和自己精神生活的关系。《三琴记》则专门为三张藏琴作传，从琴的来历到琴的形制，从赏心悦耳的外观到沁人心脾的音韵，作者不厌其烦历数家珍，他写道："吾家之琴，其一传为张越琴，其一传为楼则琴，其一传为雷氏琴，其制作皆精而有法……金晖其声畅而远，石晖其声实而缓，玉晖其声和而有余。"并且指出："今人有其一张已足以为宝，而余兼有之!"其得意之情跃然纸上。

作为一个诗人、学者，欧阳修对听琴、弹琴和藏琴如此热情，自然不是没有道理的，他在琴曲中有过哪些发现呢？下文将进而探讨这个问题。

二　泻之不尽由源深

无为道士三尺琴，中有万古无穷音。

音如石上泻流水，泻之不竭由源深。

欧阳修在《赠无为军李道士》这首诗中，描写琴声像山涧溪流那样源源不绝，使人产生无穷无尽的遐思冥想。如此美妙的艺术效果固然是来自演奏家的功力，同时也和欣赏家的艺术修养密不可分。精彩的演奏必得遇上知音才能充分显现其魅力，愈是高明的欣赏家，愈能领略音乐的奥秘。欧阳修就是这样的欣赏家，他在琴曲中既能发现诱人的自然风光，又能真切地忆起种种往事，思绪万端，感情非常丰富。

音乐之妙在于以情感人，常使人情不自禁地发出各种感慨。一般总以为琴声不外是使人"咨嗟""断肠"之类，其实，它也能鼓舞人奋发进取。欧阳修在《听僧知白弹〈平戎操〉》中就满怀激情地写道："惭君为我奏此曲，听之空使壮士吁。"在《赠沈博士弹琴歌》中也曾深受激励："国恩未报惭禄厚，世事多虞嗟力薄。"不过，类似这样直抒胸臆容易失之于抽象，给人印象不深，更多的情况是借助于一系列景物描绘，或是渲染气氛，或是解说音乐，或是追念往事，从而逐步引发或暗示出作者的感受。

文学中有所谓寓情于景、借景抒情的手法，音乐虽然不能直接描绘视觉形象的景物，可是诗人却经常在琴曲中发现它们。在音乐开始之前常常

作为情绪的酝酿，如“江水深无声，江云夜不明。抱琴舟上弹，栖鸟林中惊”(《江上弹琴》)；音乐进行当中则暗喻音乐的变化“凄凄呜呜寒蝉鸣，黯然石硐泉琤琤”(《赠陶琴诗》)；音乐结束之后用以抒写意犹未尽的心情，“夜来宫调罢，明月满空山”，“风微花落处，曲罢送归鸿”(《听吴唐英弹琴》)。这些景物通过渲染现场气氛，反映出诗人当时的心境，同时，也间接地介绍了音乐表现。

用景物直接描绘音乐也是很常见的，像“音如石上泻流水”就是一例，还有“飒飒骤风雨，隆隆隐雷霆。无射变凛冽，黄钟催发生”(《江上弹琴》)也是这样的例子，更为集中的例子像“初闻如风吹梧桐，次听如雨鸣芭蕉。凄然如雁声遥遥，温然如莺暖夭夭。忽而转调缓复急，海风吹起怒涛立。夜深星月坠蓬山，神官不管蛟龙泣。顿又换指清而和，牡丹芍药香气多”(《赠陈高士》)。诗中通过“初闻”、“次听”、“忽而转调”、“顿又换指”等不同层次，脉络分明地勾勒出音乐的发展变化。

琴声还使诗人沉湎于昔日景色之中，浮想联翩。“孤禽晓惊秋夜露，空涧夜落春岩泉。二年迁调寓三峡，江流无底山侵天。”(《送弹琴僧知白》)这是知白的琴声引起诗人对三峡的回忆。“不作《流水》声，行将二十年。吾生少贱足忧患，忆昔有罪初南迁。飞帆洞庭入白浪，坠泪三峡听流泉。”(《答原甫咏琴》)这是诗人自己的琴声引起的回忆。沈遵的《醉翁吟》更把诗人带回当年写《醉翁亭记》的滁州，故地神游、一往情深：“滁山高绝滁水深，空岩悲风夜吹林。山溜白玉悬青岑，一泻万仞源莫寻。醉翁每来喜登临，醉倒石上遗其簪。云荒石老岁月侵……”(《赠沈博士弹琴歌》)“公欢不待丝与竹，把酒终日听泉声。有时枕倒于流石，青山白云为枕屏。花间百鸟鸣不觉，日落山风吹自醒。”(《听沈遵弹〈醉翁吟〉》)

滁州的山川景色固然使诗人无限依恋，然而更加使诗人怀念不已的是当地的人民：“滁人皆喜醉翁至，至今人人能道之。长记山间逢太守，篮舆酩酊插花归。”这是十年前的往事了，如今他们还能认得出自己吗？“滁人思我应未忘，见我今应不能识。”滁人之中印象最深的是一位琵琶能手：“坐中醉客谁最贤？杜彬琵琶皮作弦。自从彬死世莫传，玉练锁声入黄泉。”(《赠沈博士弹琴歌》)诗人惋惜杜彬琵琶“世莫传”，正如他担心夷中

的琴艺“失其传”，担心自己的指法“将谁传”一样，这是一位痴心于音乐者的缱绻深意。

欧阳修在读书和写作生活中经常接触古代人物的作品，和一些古代诗人更是神交已久，听琴中难免会想起他们。在《赠陈高士》中，作者时而轻声低叹“屈原宋玉不可挽，西风黄叶为知音”，时而又放声高歌“为我唤起李太白，与我浩歌拍掌舞”，想象力非常活跃，很富于浪漫主义精神。在《听僧知白弹〈平戎操〉》中作者兴奋地写道：“建功立业当盛日，后世称咏于诗书。平生又慕欲贾谊，长缨直请系单于。”贾谊年轻有为，为关心国家安危，多次向汉文帝提出削藩等合理建议，为此受到诗人的思慕。

欧阳修认为从古曲中可以探求古人的心意，弹奏古曲犹如与古人促膝谈心：“古人不可见，古人琴可弹。弹为古曲声，如与古人言。”(《弹琴效贾岛体》)尽管他的朋友梅尧臣持相反的论点，说：“虽传古人声，不识古人意。古人今已远，悲哉《广陵》思！”(《鸣琴》)欧阳修却自有道理，他曾驳斥“书不尽言，言不尽意”说：“然自古圣贤之意，万古得以推而求之者，岂非言之传欤？圣人之意所以存者，得非书乎？”(《系辞说》)

渊博的历史知识和卓越的思考能力缩短了他和古人的距离，丰富的生活阅历和精湛的艺术修养启发了他的想象力。于是，从自然风光到人文世界，从现实到古代，都是他听琴时驰骋的天地。

三　琴感诸心，心寓乎琴

作为诗人，欧阳修在艺术上酷爱琴曲；作为学者，他又从理论上不断思考，甚至在一些文章中借题发挥，探求音乐何以感人的道理。

《送杨寘序》本来是以送别为主题的文章，却从头至尾大谈琴曲之妙用。作者现身说法，介绍自己因弹琴“久而乐之，不知疾之在其体也”的经验。他认为琴声“能和其心”，从精神上治疗疾病。他赞扬琴曲的寓意深远，感情真挚，风格淳朴，感人至深，他说：“其忧深思远，则舜与文王、孔子之遗言也；悲愁感愤，则伯奇孤子、屈原忠臣之所叹也。喜怒哀乐，动人心深。而纯古淡泊，与夫尧舜三代之言语、孔子之文章、《易》之忧患，‘诗’之怨刺无以异。其能听之以耳，应之以手，取其和者，道其堙郁，写其忧思，则感人之际，亦有至者焉，是不可不学也。”作者热情地向

人们推荐琴曲艺术果然很有成效，百年之后，南宋真景元还引述他这篇文章，说："信乎六一居士之言，有不可欺者！"(《送琴士萧长夫序》)

《书梅圣俞诗稿后》本来应该论诗，作者却以大量笔墨论述音乐，文章开头就说："凡乐达天地之和，而与人之气相接。故其疾徐奋动可以感于心，欢欣恻怆可以察于声。"作者认为音乐所以能够感人，一要合乎自然规律，二要结合人的思想感情，这两条都得靠乐工完成，因为声音"不能自和也，而工者和之"。但是乐工虽然熟悉钟磬丝管，通晓八音五声，却并不能解释音乐"何以感之者"，即使是"工之善者必得于心，应于手，而不可述之言也；听之善者亦必得于心，而会以意，不可得而言也"。既然老练的演奏家和鉴赏家也不能解答这个问题，可见"乐之道深矣"！

欧阳修经过思考，企图解释音乐"与人之气相接"的道理，他在赠吴唐英《听琴诗序》中讲道："夫琴操舒，即心喜。心逸琴逸，心戚琴戚。琴感诸心，心寓乎琴。心乎山，则琴亦山；心乎水，则琴亦水；心乎风月，琴亦倚之，而于弦外求之斯道也已。"他的意思是说：心里想什么，琴曲中才能表现什么，琴曲内容决定于演奏者的心意，为此，应当"于弦外求之"，也就是在艺术修养上下工夫。他赞扬吴唐英的演奏是："弦指相忘，声徽相化，其若无弦者也。"

所谓"琴感诸心，心寓乎琴"似乎是过分强调纯主观意念，可是从论者自己的经验看来，情况并不完全是这样，比如他在《送弹琴僧知白》中写道："登临探赏久不厌，每欲图画存于前。岂知山高水深意，久以写此朱丝弦。"就是因为诗人有过"登临探赏"的实际体验，所以才有可能发现其"久已写此朱丝弦"。再比如他在《答原甫咏琴》中所说："飞帆洞庭入白浪，坠泪三峡听流泉。援琴写得入此曲，聊以自慰穷山间。"也是因为诗人有过在洞庭湖和三峡的亲身经历，才有可能"援琴写得入此曲"的。这两处所说的"写"，其实就是进行艺术创造，是使音乐"与人之气相接"的努力过程。

这两个例子告诉我们：无论是听知白弹琴，还是诗人自己弹琴，都要和实际生活联系起来加以理解。所以他在《赠陶琴诗》中说："君将三叠人吾耳，调中语出吾平生。"又在《赠陈高士》中说："琴声辗转我心碎，我心多少平生事。"即使他盛赞"君琴定是天上琴"，却不曾忘记它是来自人间生

活：“天上曲调人间音。”这是诗人可贵的发现，比起那些“通神明之德”之类的胡言乱语显然是高明多了。

四　心意既得形骸忘

弹虽在指声在意，听不以耳而以心。

心意既得形骸忘，不觉天地白日愁云阴。

欧阳修在这首《赠无为军李道士》中指出：弹琴虽用手指，琴声变化却取决于心意；听琴虽然要通过耳朵，可是理解其中奥妙却要靠心领神会。做到这些，就可以忘却形骸深入化境，遨游于艺术天地。

要达到这样的境界是很不容易的，既需要主观条件，也需要客观条件。欧阳修在这方面有深刻的经验教训，他在《论琴帖》中曾对此加以总结，说：“为夷陵令时，得琴一张于河南刘矶，盖常琴；后做舍人，又得一琴，乃张越琴也；后做学士，又得一琴，则雷琴也。”“官愈昌，琴益贵”本来像是好事，可是他却感到“意愈不乐”，为什么会是这样的结果呢？他进一步分析说：“在夷陵，青山绿水日在目前，无复俗累，琴虽不佳，意则自释；及作舍人、学士，日奔走于尘土中，声利扰扰，无复清思，琴虽佳，意则昏杂，何由有乐？”作者对比两种不同的客观条件，导致截然相反的结果，一个是“意则自释”，一个是“意则昏杂”，最后他得出结论：“乃知在人不在器也，若有心自释，无弦可也。”

他这个结论有一定道理，但是过于绝对化了。其实这是做官和弹琴的矛盾，他在《六一居士自传》中也接触到这个问题，强调只有辞官归隐，“庶几偿其夙愿”。这倒不是什么新发现，当年嵇康给山巨源的绝交书中，就曾指出做官会妨碍他“抱琴行吟”。两个人的情况尽管有所不同，但是向往于洁身自好的弹琴生活则是一致的。欧阳修在《听沈遵弹〈醉翁吟〉》中勉励沈遵说：“高怀所得贵自适，俗耳何用求知音？可笑人生不饮酒，徒知白首恋黄金！”诗人鄙弃那些只知贪恋金钱的凡夫俗子，认为他们的趣味不高，绝非知音。在这样的情况下，只要求得“自适”，也就很不错的了。

这里说的“自适”和前面所说的“自释”颇有相通之处，他还说弹《流

水》“聊以自慰”，弹小调弄“足以自娱”等等，这些联系起来，可以看出欧阳修的艺术观。他认为琴曲艺术的作用和目的只不过是求得自我精神上的解脱和满足，至于汉代以来充斥于琴论中的所谓“琴者禁也，禁止于邪，以正人心”(《白虎通》)之类的滥调，他是不屑一顾的。

当然，片面强调自我满足，全然不顾听众的需要和客观效果也是错误的，这样将导致琴曲艺术脱离群众，陷入神秘化，“若有心自释，无弦可也”就是这种极度孤芳自赏的结果。据说“无弦”的说法源自陶渊明的“但识琴中趣，何劳弦上声”，所以欧阳修在《夜坐弹》中声称：“吾爱陶靖节，有琴常自随。无弦人莫听，此乐有谁知?”既然不要人听，又要拿琴装样子，这岂不有点自相矛盾?

其实，他又何尝真的不希望人听?“自非乐道甘寂寞，谁能顾我相留连!”(《答原甫咏琴》)就已经透露了消息。如有知音，当然是求之不得，只可惜这样的知音实在是太少了。于是诗人不得不唱起自命清高、曲高和寡的调子：“君子笃自信，众人喜随时。”(《夜坐弹》)他欣赏的是质朴而深沉的作品，可是又有谁能理解它的含义呢?“二曲意淡泊，三盘语叮咛。琴声虽可状，琴意谁可听?”(《江上弹琴》)

描绘外在的琴声并不稀罕，能够听出琴意才是可贵。为此，欧阳修对韩愈的一首听琴诗提出非议，韩诗写道：“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。”(《听颖师弹琴》)诗中用三种各不相干的事物来状写琴声的变化，有其独到之处，然而却缺乏统一而完整的意境。梅尧臣有诗论及：“昌黎尝试听琴诗，六一谓是琵琶词。琴与琵琶孰能辨?世上宁无钟子期!”(《宫承胡平易弹琴》)弹琴而缺乏意境，古人常讥之为筝琶之声，六一所谓琵琶词，显然对韩诗含有贬意。

苏轼很同意这一批评，他写道：“欧公谓退之此诗最奇丽，然非听琴，乃听琵琶耳。余深然之。”(《苕溪渔隐丛话》)苏轼比欧阳修更为反感，他甚至对这种演奏者当面嘲讽：“若言弦上有琴声，放在匣中何不鸣?若有声在指头上，只合于君指上听!”(《答沈竦书》)

内容空洞无物，徒然卖弄花巧，这样的演奏确实令人生厌，所以欧阳

修赞赏质朴淡泊，提倡在根本上下工夫："惟当养其根，自然烨其华。"（《赠李道士》）认为有了高尚的情操和文化教养，自然会在创作中闪现出光彩，这种见解和他的文论一脉相承。关于写文章，他也主张"中充实，则发为文者辉光"（《答祖择之书》），强调"道胜者，文不难自至"（《答吴秀才书》）。既然个人修养和创作是如此息息相关，所以他赞成"理身如理琴，正声不可干以邪"（《赠李道士》）。南宋的朱熹曾根据这句话来判断一个人的琴学造诣，他在《赠周道士序》中写道："视其貌，接其言，知其所志有深于是者，岂欧阳子所谓'理身如理琴，正声不可干以邪'者邪？"可见六一琴论对后世影响是很深的。

有两首琴歌颇能说明欧阳修在琴坛的影响，一首是苏轼据《醉翁吟》所填，歌中怀念醉翁与滁州山水的情意："醉翁啸咏，声和流泉。醉翁去后，空有朝禽夜猿……翁今为飞仙，此意在人间，试听徽外三两弦。"另一首是周文璞的《欧阳琴歌》，歌云："呜呼个是文忠琴，呜呼此琴今尚存。堂中图书散失尽，留得七弦传子孙……今来再听七弦琴，南熏遗制喜复见。浮云流尽白日逃，何用《广陵》与《离骚》？谱成只度欧家曲，《秋声赋》共庐山高。"一个强调翁意长留人间琴弦之中，一个强调琴家"只度欧家曲"，情深意长，十分感人。

人们怀念欧阳修固然有种种理由，他那杰出的琴学理论应是重要原因之一。他所主张的重心意、贵自适、养其根等等，确实触及音乐美学的一些核心问题，提出了自己独到的见解。

六评：清厉而静，和润而远
——中和之道

怎样弹好琴曲？崔遵度的回答是："清厉而静，和润而远。"范仲淹同意这一标准，并补充发展道："清厉而弗静，其失也躁；和润而弗远，其失也佞。不躁不佞，其中和之道欤？"这话很有道理，试想：过分追求华丽

清爽，却忽视了宁静安详，岂不流于浅薄浮躁？单纯讲究圆润柔和，却缺乏深远的意境，岂不流于油滑媚俗？为弥补这些缺陷，将精巧的手法与深邃的内涵有机地结合起来，应当就是中和之道了吧。

中和之道是儒家的政治思想，具体在音乐方面则是："乐而不淫，哀而不伤。"嵇康虽能突破儒家思想束缚，却也同意"总中和以统物"，赞美"疾而不速，留而不滞"。明代琴学家将"中和之道"奉为美学原则，《琴声十六法》中讲求"中和疾徐"，主张"重而不虚，轻而不浮，疾而不促，缓而不弛"。《谿山琴况》更把"和"字推为二十四况之首，认为："轻而不浮，轻中之中和也；重而不煞，重中之中和也。"他们都注意到将轻重缓急这些相互对立的因素合理调配，使之相辅相成，做到和谐共处，恰到好处。

明清琴家甚至将"中和"作为弹琴和做人的最高准则，将"中和"两字刻在琴背上，刊印在琴谱的扉页里，提醒自己时时刻刻以"中和"指导弹琴，指导为人。

第七章　明代





明·杜堇《梅下横琴图》

元代的残暴统治被推翻后，朱元璋建立了明王朝。明初的统治者对文人实行笼络和高压政策，在这种政治气氛下，明代开国一百多年间的文坛，一直冷清沉寂。琴坛也不例外，除元明之际有少数琴家之外，没有什么突出的琴人。这种情况继续到十六世纪的嘉靖、万历年间才有了变化。嘉靖、万历年间，我国东南地区城市繁荣，市民阶层扩大，琴界也日趋活跃，并形成了一些琴派。

由于经济文化的发展，出版印刷事业也空前活跃。从嘉靖末年开始，平均每三四年就有一部新的琴谱专集问世。现存明代刊传的谱集有四十多种，绝大多数是在这一时期编印的。不过更有价值的琴谱，还是明初的几种，像《神奇秘谱》、《风宣玄品》、《西麓堂琴统》等。这些琴谱集中了人才，经多年精心校刊编出，整理、保存了大量宋代以前的传谱。就琴谱的编印来讲，明代琴界的贡献是很突出的。这些谱集为了解、研究早期琴曲的情况及其演变关系，提供了可贵的资料。

第一节　琴人

明代的琴界主要分为江、浙两派。江派在当时指松江刘鸿的一派，和宋代的“江西谱”传派并没有直接联系。浙派继承了南宋徐天民的传统，如《梧冈琴谱》的编者黄献，《杏庄太音补遗》的编者萧鸾，他们都以“徐门正传”见称。《风宣玄品》的序言中所说“世传操有二，曰：浙操徐门、江操刘门”，就是概括了这种情况。不过，就影响来看，两派并不是平衡的。其中浙派出版了许多谱集，传授了大量生徒，而江派则远为逊色。刘珠在《丝桐篇》中介绍了具体情况：“近世所习琴操有三：曰江、曰浙、曰闽。习闽操者百无一二，习江操者十或三四，习浙操者十或六七。据二操观之，浙操为上，其江操声多烦琐，浙操多疏畅，比江操更觉清越也。”

明代后期的琴派又有所变化，出现了虞山派、绍兴派、江派等。这时期的江派和嘉靖以前松江派的含义不同，它是指一些填词配歌的琴人，如黄龙山、杨表正、杨抡等人，这些人多活动在江左南京一带，因以得名。他们的出版物不少，但成就不高。

明代还有一些琴家兼斫琴能手，工匠阶层也出现了长于弹琴的人。明代末期还有些琴家参加了抗清活动。

明代在古琴典籍的搜集整理方面做出杰出贡献的，是《神奇秘谱》的编印者朱权、《琴书大全》的编印者蒋克谦等。

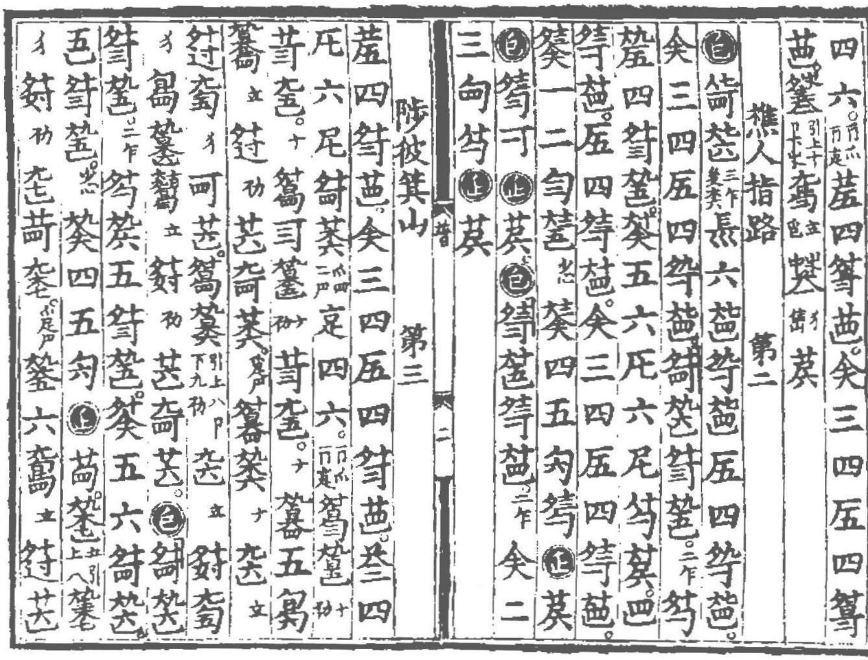
一　朱权、蒋克谦

朱权（公元1378—1448）　号臞仙，明太祖朱元璋第十七子，洪武二十六年（公元1393），封在今天的承德一带为宁王。曾统领精兵八万，“数会诸王出塞，以善谋称”。明成祖朱棣在皇族之间争权的斗争中取得帝位，随即把朱权迁到了江西南昌。当时有人诬告朱权“巫蛊诽谤”之罪，幸而经调查，所诬不实，才算免于追究。从此，朱权为免遭不测，成天闭门读书、弹琴，不问政事（《明史》）。琴曲《秋鸿》和他“与时不合，知道之不行”，“欲避地幽隐，耻混于流俗，乃取喻于秋鸿”的思想状况是吻合的。

朱权在琴学上的主要功绩是主持编印了《神奇秘谱》。这是现存最早的古琴谱集，有很高的史料价值。《神奇秘谱》经朱权“屡加校正，用心非一日”，历时十二年之久，于1425年成书。全书共收琴曲六十二首，分上、中、下三卷。上卷十六曲为“昔人不传之秘”，称为“太古神品”，包括《广陵散》、《高山》、《流水》等唐、宋以前的古曲。这些古曲由于久已无人演奏，谱式古老，基本上没有点句。中、下卷是编者“亲受者三十四曲”，称为“霞外神品”，源于宋代浙操《紫霞洞谱》，沿用了元代《霞外谱琴》的名称。各曲之前多有详尽的解题，为琴曲的源流演变及内容表现、提供了重要的史料，后世琴曲解题多沿用之。编者的治学态度是严谨的，但是由于历史和阶级的局限，尽管他声称“其一字一句、一点一画，无有隐讳”，却还是把“其名鄙俗者悉更之，以光琴道”。他所说的“鄙俗”，很可能恰好是反映了人民大众的愿望和要求的曲名。经过他这样“更之”，只能是隐讳了琴曲和民间音乐的联系，给准确地理解这些音乐作品带来了麻烦。

朱权编辑《神奇秘谱》，主张尊重各家、各派的不同特点，反对强求一律。他认为：“操间有不同者，盖达人之志焉”，“各有道焉，所以不同者多。使其同，则鄙也！”这一点是很可贵的，他曾命五名琴生“屡更其师而


臞仙神奇秘譜 上卷
太古神品
遯世操 慢角調
臞仙曰是曲者許由之所作也琴史爲曲之高絜者止此曲最為高古按莊子曰堯讓天下於許由曰日月出矣而爝火不息其於光也不亦難乎時雨降矣而猶浸灌其於澤也不亦勞乎夫子立而天下治而我猶尸之吾自視缺然請致天下許由曰子治天下天下既已治也而我猶代子吾將爲名乎名者實之賓也吾將為賓乎鷦鷯巢於深林不過一枝偃鼠飲河不過滿腹歸休乎君子吾無所用天下為庖人雖不治庖尸祝不越樽俎而代之矣遂遯去隱於箕山乃作是操
獨步煙霞 第一


樵人指路 第二
陟彼箕山 第三

《神奇秘谱》（书影）

受之”，为的是广泛吸收诸家的长处。在艺术上容许不同风格并存，无疑是正确的。可能正是基于这样的思想，他的许多传谱虽是源自浙操徐门，却不像后世那样强调“徐门正传”。

蒋克谦　明代江苏徐州人。性格恬静，喜欢读书，善于弹琴、绘画。其家世代书香，藏书、名人墨迹甚多。他秉承先人遗志，经过多年努力，于1590年完成了一部规模巨大、琴学文献广罗最多的《琴书大全》。

《琴书大全》的编纂，始于蒋克谦曾祖父蒋敩。蒋敩是嘉靖皇太后的父亲，平日喜爱读书弹琴，遇到关于琴的记载都抄录下来，准备汇集成册，刊印传世，后因工程浩大，未及完成。祖父蒋轮方和父亲蒋荣都在曾祖父工作的基础上继续补充，仍未能完成。到了蒋克谦手中，已经是第四代了。他从小就跟着父辈参与抄写校勘此书，对于书中所收录的大量琴学文献非常熟悉，对于先辈们辛勤劳动的成果有很深的感情，决心在自己这一代完成这部篇帙浩繁的巨著。蒋克谦认为，如此丰富的文献资料，如不加以分类整理，势将难以供人查阅使用。为此，“延海内琴士参互考订，失序者理之，差讹者正之，缺文者俟之，分门析类，纤悉无遗厘，而为二十册”，又“捐俸薪，鸠工集材，梓之三年，而业始就绪”（《琴书大全》自序）。

《琴书大全》共二十二卷。前二十卷为文字，末二卷为琴谱。文字包括：声律、琴制、指法、曲调、弹琴圣贤，以及有关琴的诗文681篇。“声律”部分，汇集了宋代朱熹、徐理，元代陈敏子等人有关著作，阐述了十二律与宫调在琴曲中的运用。“琴制”部分，详尽地介绍了造琴工艺、历代琴式等有关知识。“指法”部分，保存有唐代赵耶利、陈康士、陈拙，宋代成玉硐、杨祖云等人的指法解说，为鉴别和运用古谱提供了可靠的依据。“曲调”部分，汇集历代琴曲作品的解说与歌辞共211首，另有曲目934首，收罗之丰富为历代载记之冠。“弹琴圣贤”部分，收集历代弹琴家203人，比朱长文《琴史》还多47人。另外又分类集中有关琴的记载221篇，诗469首，历代散见有关琴的诗文基本上都收罗在内。名之为《琴书大全》，确实是当之无愧。

末两卷曲谱部分收琴曲62首，对于一般琴谱专集来说，这个数目并不

算少，但作为《琴书大全》，则有些名实不符。编者蒋克谦可能也意识到这一层，所以他在这一部分，特地另写了一段前言，指出："惟制琴谱最难详尽矣！""今姑取世之所传诸家谱中……择其通畅合律与指法不违者，谱见于左。"编者强调琴谱材料太多，不能像文字部分那样全面汇集，只能加以必要的选择，其收录的《飞鸣吟》、《鹤猿祝寿》、《读书吟》等作品为其他谱集中所未见者。

《琴书大全》收录丰富，堪称琴学领域中的百科全书，为系统全面整理琴学文献奠定了基础。

二　浙操徐门

明代初年，浙操徐门还不像后来那样被人们推重。明太祖朱元璋在洪武六年(公元1373)开设文华堂，广罗文才。那时经姚广孝推荐天下能琴者三人：四明徐和仲、松江刘鸿、姑苏张用轸，后两人属松江派，只有徐和仲是徐门嫡传。朱权在公元1425年编的《神奇秘谱》中，虽有不少是徐门传谱，但并未明确地标出。只是到了嘉靖以后，在许多出版物中，才一而再地强调了"徐门正传"。一见于《梧冈琴谱》中陈经的序言："观其师友渊源所自，盖徐门正传也。"再见于刘珠的《丝桐篇》："迄今上自廊庙，下逮山林，递相教学，无不宗之。琴家者流，一或相晤，问其所习何谱，莫不曰'徐门'。"还见于《杏庄太音续谱》："远而林壑，微而闾阖，尊而廊庙，所致诸曲，动曰'徐门'。"他们所以要如此强调"徐门"，主要是和"江派"加以区别。如黄献就说："殆非江操之寻常者可比。"萧鸾也说："盖欲以别江操，而俾后之学者，审所尚也。"

徐和仲　名诜，他是徐天民的曾孙。徐门琴技经过徐秋山、徐晓山，第四代传到了徐和仲。他们原籍钱塘，后来徐晓山到四明(今浙江宁波)做官，徐和仲就在当地教书，讲授《春秋》。明成祖朱棣在藩邸曾遣使召见，并给以赏赐。回来以后任四明邑庠训导二十七年，一直到逝世。

徐和仲继承家学，在琴界有很高的声望。人们称赞他的演奏是"得心应手，趣自天成"，远近人士慕名求学的很多。有一个姓薛的，因为长于弹奏《乌夜啼》，人们称他为"薛乌夜"。他自恃小有名气，不服徐和仲，很

想让徐和仲弹奏《乌夜啼》一曲，比比高低，徐和仲却总也不肯满足他的愿望。薛乌夜没有办法，只好求别人请他演奏此曲，自己藏在隔壁偷听。曲终之后，薛乌夜才心服口服，拜倒在琴几之下说：“愿为弟子，幸不负此生。”(《宁波府志》)可见徐和仲的琴艺确实比一般人要高明得多。他作有《文王思舜》等曲，编有《梅雪窝删润琴谱》(《千顷堂书目》)。

黄献(公元1485—1561后)　字仲贤，号梧冈，广西平乐人。十一岁入皇宫做太监。向戴义学琴。戴义是徐门高徒苏州张助的弟子。黄献自称：“朝夕孜孜，顷刻无息……年跻六十余，其志未尝少倦。”嘉靖丙午年(公元1546)，在十多个琴友的资助下，刊刻了《梧冈琴谱》。原收四十二首琴曲，十五年后杨嘉森又增为七十一曲，改名为《琴谱正传》。这两部是现存最早的徐门琴谱。这两部琴谱，曲目之下多注有出处，如《樵歌》题下注着：“敏仲作，一名《归樵》。秋山、晓山二翁屡订本。”《渔歌》注着：“一名《山水绿》，岁庚戌(公元1370)九月，‘梅雪窝’删制。”从这些注解可以看出，黄献收集的这些琴谱，确经徐氏几代不断删订。

萧鸾(公元1487—1561后)　字杏庄，阳武人。自幼学琴，以后精研徐门之传，“一日莫能去左右，计五十余年”。他本来是“金陵世家，食禄万户”，早年做过武官，“蚤驰声于介胄”，晚年才集中精力于琴学，“晚希志于艺林”。“自甲寅春迄丁巳冬”(公元1554—1557)用了四年时间，和“一二同志裁酌去取，合徐门正传者若干曲。于是分五声(按调分类)，益诸吟(增加序曲)，删补各操，广释义”，编成《杏庄太音补遗》琴谱，收七十三曲。两年之后，萧鸾又从吴越收得一些琴曲，原来“未能悉合徐门”，经他“反复订正，方渐潜孚徐旨”。后又集中了三十八曲，编为《杏庄太音续谱》，其中有他自己创作的《石床读易》等曲。

萧鸾力求这两部琴谱符合徐门的要求。琴谱中每曲都撰有解题，每曲都编配一个前奏性的小型序曲，称之为“吟”。“吟”在内容与定调上和本曲相配合，如《秋鸿》之前加《飞鸣吟》，《离骚》之前加《泽畔吟》，《昭君怨》前加《秋塞吟》等等。这本来是唐末陈康士所提倡的体例，明初的《神奇秘谱》也多有沿用。到萧鸾之时，他从民间收得每曲之前“悉有吟”的古抄本，于是致力于恢复这一传统。个别曲目实在找不到合适的“吟”，则在谱前注

明："屡考无吟，以俟后之君子。"和萧鸾同时的李仁所编的《太音传习》收八十曲，也沿用了这一体例。

三　虞山派

严澂（公元1547—1625）　号天池，又字道澈，江苏常熟人。他是宰相的儿子，自己在甲辰年（公元1604）做过三年邵武知府。显赫的社会地位使他在琴界起过很大的影响，类似宋末的杨瓒。在琴界他主要做了三件事：一、组织了琴川社，开创了虞山琴派；二、编印了《松弦馆琴谱》；三、批判了滥制琴歌的风气。

虞山派以常熟的虞山而得名。虞山之下有一条河叫琴川，严澂组织的琴社用了"琴川社"的名称，所以也称琴川派。常熟地方的琴人很多，有过徐门的影响。徐和仲的父亲徐梦吉，号晓山，曾在常熟教过书。以后又有过一个著名琴师陈爱桐，严澂就是向他的儿子陈星源学琴的。据说严澂还向一个不知名的樵夫学过琴，并为这位樵夫起了一个名字叫徐亦仙。严澂继承了当地的琴学，又吸收了京师的名手沈音（字太韶）的长处。用他自己的话说："以沈之长，辅琴川之遗，亦以琴川之长，辅沈之遗。"综合诸家



明代琴宗严天池先生画像

（潘玉良画）

附琴川彙譜序

自古樂湮而樂不傳所傳者聲而已今之聲五
音固自諧而求之於文無當也自三百篇而下凡可
歌詠者孰非文而求之于今之聲無當也故曰不
傳然琴之妙發于性靈通于政術感人動物于剛
柔而辨興替又不盡在文而在聲何者試使人誦

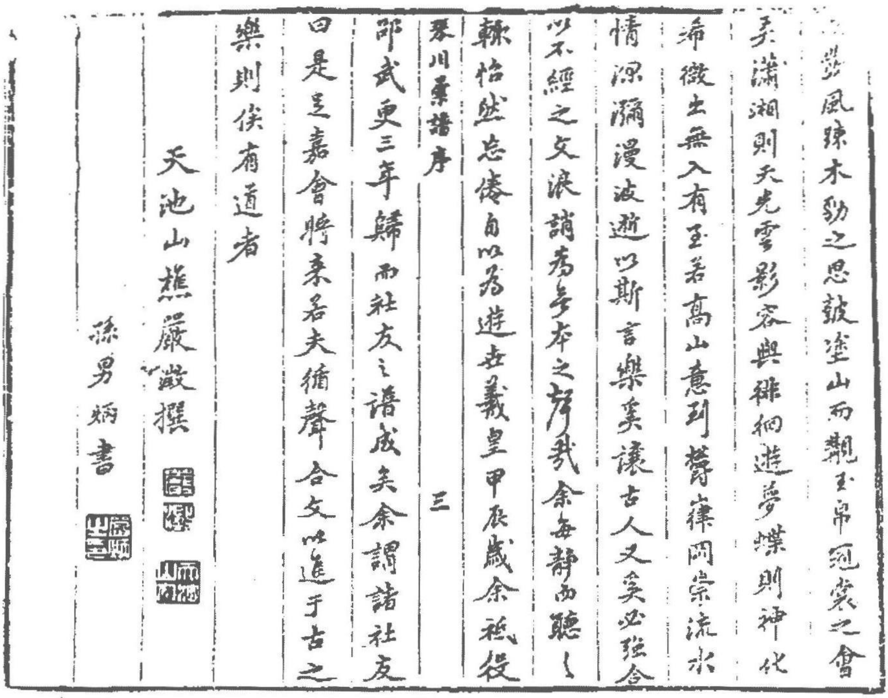
琴川彙譜序　一

詩雄者未必指髮而肅者未必斂容惟鼓琴則宮
商分而清濁別鬱勃宣而德意通愁為之平躁
為之釋蓋聲音之道微妙圓通本于文而不盡
于文聲固精于文也然則謂琴之道未嘗不傳
亦可多獨怪近世一二俗工取古文辭用一字當一聲
而謂能聲又取古曲隨一聲當一字属成里語而
謂能文噫古樂然乎哉蓋一字也易聲而歌之則五
音殆幾乎偏故古樂聲一字而鼓不知其凡幾而
欲聲字相當有是理乎適為知音者捧腹耳
余邑名琴川能琴者不少胥刻意于聲而不敢牽
合附會于文故其聲多博大和平具輕重疾徐之
節即工拙不齊要與俗工之卑瑣靡之者懸殊余遊

琴川彙譜序　二

京師遇大梁沈君稱一時琴師之冠氣調與琴川
諸士合而博雅過之余因以沈之長輔琴川之遺亦以
琴川之長輔沈之遺而琴川諸社友遂與沈為神
交一時琴道大振盡與妙抒鬱滯上下累應低
昂相错更唱迭和隨興致研奏洞天而儼霓旌
絳節之觀調溪山而生新歷幽人之想撫長清

《琴川汇谱序》，收录于《松弦馆琴谱》（图一）



風疎木勁之思皷塗山而覲玉帛冠裳之會
矣瀟湘則天光雲影容與徘徊遊夢蝶則神化
希微出無入有至若高山意到瞽律罔宗流水
情深瀰漫波逝以斯言樂矣讓古人又矣必強合
以不經之文洩諸為多本之聲哉余每靜而聽之
輙怡然忘倦自以為進於義皇甲辰歲余祗役
琴川彙譜序　三
郎武吏三年歸而社友之譜成矣余謂諸社友
曰是足嘉會將來名夫循聲合文以進于古之
樂則俟有道者
天池山樵嚴澂撰
孫男炳書

《琴川汇谱序》，收录于《松弦馆琴谱》(图二)

之长，形成了风行一时的虞山派。

虞山派又称熟派，是明、清之际最有影响的琴派。

后人概括虞山派琴风的特点为“清、微、淡、远”。“清”即清楚，要求取音准确，节奏清楚，结构分明，层次清晰。“微”即微妙，轻重缓急讲究恰如其分，细致入微，精益求精。“淡”即情意冲淡，含蓄蕴藉，反对恣意妄情。“远”即内涵深邃耐人寻味，防止浅薄浮躁。“清”和“微”着重于技法的运用；“淡”和“远”着重于情意的表现。四者各有不同的侧重，却又浑然一体，技法和情意水乳交融，形式和内容相辅相成，勾勒出完美的审美理想。

这种音乐风格可以追溯到唐代的“吴声清婉”，辉映出江南水乡秀丽柔美的地方色彩；审美原则发展了宋人崔遵度的“清厉而静，和润而远”，反映了封建文化趋于成熟的时代风貌；音乐思想继承了孔子“乐而不淫，哀而不伤”的教诲，构筑为琴学领域的中和之道；他所营造的文化氛围，洋

溢着琴棋书画文人生活的典雅情趣；他的弹奏规范切合乐器的性能，适应独奏的欣赏需要。总之，“清、微、淡、远”有其特定的时间、地点和对象，决非偶尔形成，是我国文化生活长期实践的总结，具有浓郁的民族特色，值得珍视。

《松弦馆琴谱》为虞山派代表性的琴谱，是在严澂主持下，由当地能手赵应良等编订成集的。所收二十二曲都是严澂自己弹过的琴曲，其中包括沈音所作的《洞天春晓》、《溪山秋月》等。从1614年初版到1656年曾多次再版，曲目陆续增为二十九首。《松弦馆琴谱》一度被琴界奉为正宗，“清、微、淡、远”也被当作是最理想的琴曲演奏风格，但这在琴曲表现上是有局限性的。像陈爱桐所擅长的《乌夜啼》、《雉朝飞》、《潇湘水云》等优秀作品，因为它的节奏急促，不符合严澂的口味，就被拒绝收入《松弦馆琴谱》。后来徐青山收编琴曲时，改正了这一偏向。

严澂写有一篇《琴川谱汇序》，收在《松弦馆琴谱》中，可以看作是虞山琴派的纲领。它主张发挥音乐本身的表现力，而不必借助于文辞；认为音乐表达感情有其独到之处，是文辞所不及的：“盖声音之道，微妙圆通，本于文而不尽于文，声固精于文也。”文章针对当时一度风行的琴歌进行了抨击，认为违背了琴歌的传统：“吾独怪近世一二俗工，取古文辞用一字当一声，而谓能声；又取古曲随一声当一字，属成俚语，而谓能文。噫！古乐然乎哉？盖一字也，曼声而歌之，则五音殆几乎遍，故古乐，声一字而鼓不知其凡几。而欲声字相当，有是理乎？适为知音者捧腹耳！”严澂认为传统歌曲中，经常是一字拖长吟唱出许多乐音，并不是当时那种一字对一音的做法。他的这种意见是正确的。当时，琴坛一度出现一种滥制琴歌的风气，它始自龚经的《浙音释字琴谱》，把所有器乐化的琴曲，机械地每一音都填上一个字作为歌词。这种歌词不伦不类，逻辑混乱，语意重复，既无文采，更无诗意。杨抡、杨表正等人也群起效颦，把一些古诗词甚至散文也一律逐字配音，所配曲调平庸呆板，根本无法演唱。这种歪风一时充斥琴坛，出版了不少质量低劣的谱集。由于严澂的大声疾呼，适时进行中肯的批评，“一时琴道大振”，改变了这种状况，虞山派受到了人们的尊重。

徐青山(公元1600—1662)　名珙，原名上瀛，青山是他的号，江苏太仓人。他的琴学和严澂同一渊源，也是来自陈爱桐。他曾向爱桐的儿子陈星源学《关雎》、《阳春》，又向爱桐的入室弟子张渭川学《雉朝飞》、《潇湘水云》。徐青山和严澂既是琴友又是师兄弟，但他们的演奏风格却不尽相同。徐青山并不反对快速的曲目，从而丰富并发展了虞山派的琴风。清代初年的胡洵龙，在《诚一堂琴谱》的序言中总结了他们对虞山派琴学的贡献："严天池先生兴于虞山，创为古调，一洗积习，集古今名谱而删订之，取其古淡清雅之音，去其纤靡繁促之响。其于琴学最为近古，今海内所传'熟操'者也。徐青山踵武其后，稍为变通。以调之有徐者必有疾，犹夫天地之有阴阳、四时之有寒暑也。因损益之，入以《雉朝飞》、《乌夜啼》、《潇湘水云》等曲，于是疾徐咸备，今古并宜。天池作之于前，青山述之于后，此二公者，可谓能集大成而抉其精英者也。"

关于徐青山的演奏水平，有过这么一段故事：他特别擅长弹奏当时流行的《汉宫秋》，京师掌管礼乐的陆符来江南，听到他的演奏之后大为惊异，认为远比京师的演奏高明。就问他："你愿意上北京去吗?"徐说："我是武举出身，有一身武艺，正是报效国家的机会。"陆摇头说："你不在武职，用不着你的武艺。"并告诉他：当今皇帝会弹三十多曲，都是蜀人杨正经的传授。他特别喜欢《汉宫秋》，却远不如你的演奏。我打算向主管琴事的太监琴张推荐你，以便纠正他们的谬误。但是第二年明朝灭亡，徐青山并没有能够去京师(陆符《〈青山琴谱〉序》)。

徐青山所传的三十多曲，经他的弟子夏溥在清康熙十二年(公元1673)编印为《大还阁琴谱》，即原来的《青山琴谱》。他还写有《谿山琴况》共二十四条，系统而详尽地论述了演奏要求，是关于琴的美学理论著作，被认为是发展了宋人崔遵度"清厉而静，和润而远"的学说。

四　绍兴琴派

尹尔韬(约公元1600—约1678)　原名晔，字紫芝，别号袖花老人，浙江山阴人(今绍兴)。年幼时因多病，父亲命他学琴以自娱。有一次，在邻居范与兰家弹琴，在座的弹琴名手王本吾发现了他的才能，称赞他"何

其敏耶”，“因教以指法、音律、雅俗之殊”。从此他的琴学有了明显的进步。成年之后，遍游三吴、八闽、淮海、湘湖等地，所到之处必访当地能琴之士，和他们不倦地交流讨论。“初善新声，渐合古调，既而旁通曲畅，无所不究，积二十年，乃游京师。”

当时京师正物色“依咏作谱”的人才。主持此事的中书舍人文震亨在北京的长安街头遇到了尹尔韬，高兴地说：“君至，谱成矣！”原来，崇祯皇帝写了五首歌词，有数百人应诏作曲，都未能中选。尹尔韬被推荐给皇帝，在仁智殿受到召见，并演奏了《高山》、《塞上鸿》等曲。尹尔韬受命谱曲之后，根据歌词中“风雷”“雨旸”等词句，“审音取法，以散、泛、滚、拂、拨刺、轮、带，写其情状，无不曲肖”。崇祯按谱抚弦，一一称旨，不觉失笑说：“仙乎，仙乎，此人果有仙气。”一时传到宫廷内外，人们都称之为“芝仙”，于是芝仙就成了他的别号。尹尔韬后来被任命为武英殿中书舍人，受命整理内府所藏历代古谱、《箫韶九成》等古本。在此期间，他写出了《五音取法》、《五音确论》、《原琴正议》、《审音奏议》等著作。崇祯皇帝后来又写了《崆峒引》、《烂柯行》等宣扬道家思想的歌词五首，再命尹尔韬谱为琴歌。谱成之后，还没有来得及送上去，李自成大军入京，皇帝自尽，尹尔韬也亡命在外，辗转流落到了苏州。在苏州他又写了《苏门长啸》、《归来曲》等琴曲。这些作品连同其他传谱共七十三曲，经友人孙淦编为《徽言秘旨》及《徽言秘旨订》，刊印于康熙三十年（公元 1691）。

张岱（公元 1597—1689）　字宗子，又字石公，号陶庵，又号蝶庵。他和尹尔韬同乡，都是山阴人。他虽没有做过官，但出身于仕宦之家，生活优裕，“服食甚侈，日聚海内胜流，征歌度曲，谐谑并进”。他除精于琴外，在文学艺术方面也很有修养，著有《陶庵梦忆》。书中介绍了绍兴琴派、范与兰、丝社等有关琴的事迹和史料。张岱先向绍兴琴派的王侣鹅学了《渔樵问答》、《捣衣》等曲，接着只用了半年时间向王本吾学会了《雁落平沙》、《乌夜啼》、《汉宫秋》、《高山》、《流水》、《梅花弄》等二十余曲。王本吾的指法圆静微带油腔，张岱在他演奏的基础上“以涩勒出之”，青出于蓝而胜于蓝。张岱和同学范与兰、尹尔韬、何紫翔等组织了一个丝社。每月集会三次，像琴川社那样交流切磋琴艺。张岱认为：“紫翔得本吾之

八九而微嫩，尔韬得本吾之八九而微迂。”他们四人合奏“如出一手”，听者都为之折服，是丝社中水平较高的。以后从外地来绍兴的琴人，在演奏上“结实有余，萧散不足”，演奏技艺没有超过王本吾的。

五　琴歌作者

明代琴歌数量很多，仅专集就有十来种存世，但有关琴歌作者的史料却不多见。琴歌作者往往是多产作家，没有明显的师承渊源，也没有形成有影响的派别，这可能与他们的艺术水平和社会地位有关。后人以为琴歌作者属于江派，和浙派并立，这是一个误会。早期的琴歌专辑就以“浙音释字”命名，谱写有大量琴歌的尹尔韬就是浙江人，还有一个陈大斌也是浙江人。

陈大斌　字伯文，号太希，活动在万历、天启年间，浙江钱塘人。于万历四十年(公元1612)到过北京，受到人们的注意。他对琴学曾“殚精竭思五十余年”，以后又不避旅途的艰辛，遍访湘沅、河洛、燕赵、邹鲁、禹穴等地的知名琴家，其中包括杭州传《普安咒》的李水南、绍兴的徐南山、山东的徐门郭梧岗、陕西的崔小桐等。通过和这些知音同好者的交流和研讨，琴学有了更多的进益。现存有他编集的《太音希声》琴谱，成书于天启五年(公元1625)。此书所收三十六首琴歌，包括有陈大斌自己创作的《汉宫春》等十多首。作者无力付印，就约同好者和他的学生，各就自己喜欢的琴曲分头制板，陆续成书。因之全书体例颇不一致，内容和目录常有出入，甚至在序言中提到他配曲的作品，如《正气歌》、《醉翁亭》等也没有收入。

下面是一般琴书、琴谱中不曾著见的琴歌作者：

陈诗　字君采，华亭(属江苏松江，今上海市)人。继承父亲的传授，“亦妙解琴理，尝以《胡笳十八拍》造为琴曲，抑扬怨慕，闻者感动”(《松江府志》)。他还把琴艺传给了曹可述。

吴归云　字流章。“幼读书善文词”，“尝自造五音谱，凡《国风》、《雅颂》及《白云谣》、《大风歌》，汉唐以下乐府皆谱入琴中，审音察理，晰及毫厘，人以为神技”(《山阳县志》)。

陆尧化　字和卿。“以读书得羸疾”，“尤工于琴，所著《琵琶行》、

《白头吟》、《兰亭秋兴》、《答苏武书》、《别恨》二赋凡百余谱，皆矜慎不传”(《平湖县志》)。

虞谦　号樵谷，善琴。尝听人读《大学》圣经，倚而谱之，作商调曰《读书声》。其高弟汪一恒为续《中庸》、《论语》、《孟子》首篇(《浙江通志》)。这是以散文谱曲的例子，不仅艺术上不足取，内容上也是宣扬儒学，是琴歌走入歧途的明显标志。

六　抗清琴人

清兵入关，夺取了统治地位，随即对各地人民进行残酷的镇压和迫害。广大群众不堪忍受，在我国南方各地掀起了抗清运动，不少琴人也参加了这一正义斗争的洪流。

邝露(公元1604—1650)　广东南海人，能诗善琴，“负才不羁，常敝衣趿履，行歌市上，旁若无人”(《池北偶谈》)。年轻时，因骑马冲撞了南海令的车驾，被削名，免去了进士的资格。他写有《西湖修琴社》、《琴酌



《峤雅》卷首邝露像(清初海雪堂刻本)

送羽人诗》等作品。平生珍爱两张名琴，一为唐琴“绿绮台”，一为宋琴“南风”，都是过去皇宫御用的珍品。清兵入粤，邝露以中书舍人的身份，“与诸将戮力死守，凡十阅月，城陷，不食”，抱琴而死。后人有《抱琴歌》挽之，其中“城陷中书义不辱，抱琴西向苍梧哭”等诗句，表达了对死者的敬仰(《广东通志》)。

华夏 字吉甫，别字嘿农，浙江定海人，后迁居鄞县。自幼以聪颖见称，是当时六狂士之一。生平善鼓琴，精研琴理，著有《操缦安弦谱》。明亡，与钱忠介图反正，事败被捕，在狱中继续订正他的《操缦安弦谱》，像平日那样弹琴赋诗。被害后，作品没有流传下来(《鲒埼亭集》)。

李延昰(公元1628—1697) 原名彦贞，字辰山，号寒邨。自幼随从父亲学医，年轻时在桂林参加过唐王起事。失败后，隐居于浙江平湖的佑圣宫，以道士身份医病自给。病人有从几百里外来请，他也不辞劳苦去应诊，不计报酬。得到酬金就用来买书，积书二千五百卷，后来又都送给了朱彝尊。他长于弹奏的《霹雳引》，是得自韩石耕的传授(《平湖县志》)。

金琼阶 字德宏，华亭(属江苏松江，今上海市)人。祖先黑儿本为凤阳人，明初以战功赐爵，世袭金山卫千户。明亡之后，他去掉代表身份地位的幅巾，穿上草鞋，不再和上层人士接触。

金琼阶年轻时，是松江琴派中的佼佼者，《莼乡赘笔》一书非常强调他在当时琴坛的突出地位：“松江府以艺著者……琴师则有金德宏，后起纷纷，俱不足道。”(《松江府志》)

金琼阶的琴艺很受下层民众的欢迎，常有人求他弹琴，总是弹了一曲又一曲，没有厌烦的表现，并且常为乡村邻居们弹奏。这些种田的、放牛的，穿着蓑衣，光着脚，挤满了一屋子。“乡农不解古调，则为之鼓渔歌及牧童诗，无倦色。”曲终，大家鼓掌欢迎，他也为此高兴。像这样肯于接近劳动者，并且演奏民间歌曲的琴人，是难能可贵的。至于富豪显贵求他弹琴，往往会遭到他的严词拒绝。有时金琼阶穷得无米下锅，却仍拒绝富户施舍，“士大夫馈之粟帛，辄骂不纳”。因而松江一带人，不论是否与他熟识，都称呼他为“金痴”。对此，他毫不介意。

金琼阶的琴艺不肯轻易传授于人，他只教了袁子彝、沈维存、王汝德

三个学生。他在教琴的过程中，不仅传授技艺，对于学生的为人处世，健康状况，也是非常了解和关心。他对三个弟子这样分析：“袁曰市，沈曰夭，王曰隐。”后来这三个学生不出他所料，袁子彝以琴游于公卿间，沈维存夭折而亡，只有王汝德继承老师的琴技，并能传艺于子。在配合教学中，金琼阶还编有若干琴谱，自己制作了数张琴散传于民间（见《松江府志》、《娄县志·艺文志》）。

七　工匠琴人

在工商业发展的城镇，还有了一些能琴的工匠，尽管在当时的社会条件下，这些人是不被重视的，史籍中也很少这方面的记载，但还是可以找到少量这方面的材料。

徐染匠　他常去虞山打柴，遇到人们聚会在昭明读书台弹琴，他也放下柴担，坐在一旁倾耳细听。一次，在听琴时，他忍不住笑着打断说：“第五弦还没有调准呢！”弹琴者不满地问：“你是什么人，也懂琴吗？”后经检查，果然第五弦尚未调好。于是众人也约他参加弹奏。他弹奏后，大家对他的出色琴技大为惊异。经了解，这人姓徐，本来是一个染匠。据说虞山派的严澂就是得自他的传授。严澂还为他起了一个名字叫“徐亦仙”（《借月山房汇钞·柳南随笔》）。

某木匠　万历末年，颍州监守詹懋举弹琴时，发现门外站着一个木匠，像是谈论他弹的琴曲。于是问他谈论什么，并请他弹奏。这木匠也不客气，坐下来弹了一遍刚才那首琴曲。詹听后大为惊异，问他向谁学的，木匠说是向一个卖柴人学的。詹给他钱，他不接受那么多，说：“受工之值而已。”詹懋举以后经常请木匠来教琴。木匠看到詹的琴都是些“下材”，就将老师给自己的一张好琴转赠给詹懋举（《池北偶谈》）。

补帽匠　湖北黄冈有一个补帽匠，经常挑着工具担往来于黄冈、团风之间。人们也不知道他家在哪里，他随身带有简单的生活用品，还有书和琴，走到哪里就住宿在哪里，自己烧水做饭，有时还读书、弹琴。问他姓名，才知道姓何名白云（《黄州府志》）。

八　斫琴能手

明代帝王经常大批造琴，出现了一些斫琴能手：嘉靖间有为衡王造琴的冯朝阳，有为益王造琴的涂桂；崇祯间有为内府局监制的琴张，潞王的“中和”琴数百张，至今还常能见到。在当时，民间也有不少斫琴能手。

张敬修　练川人，他的治琴被称为吴中绝技之一。《陶庵梦忆》中说他的斫琴技艺上下百年无敌手。常熟琴人陆太徵请他试用楷木制琴，效果比桐木还好。《松弦馆琴谱》中有严澂的《楷琴记》记此事，至今民间仍有不少他所造的琴。

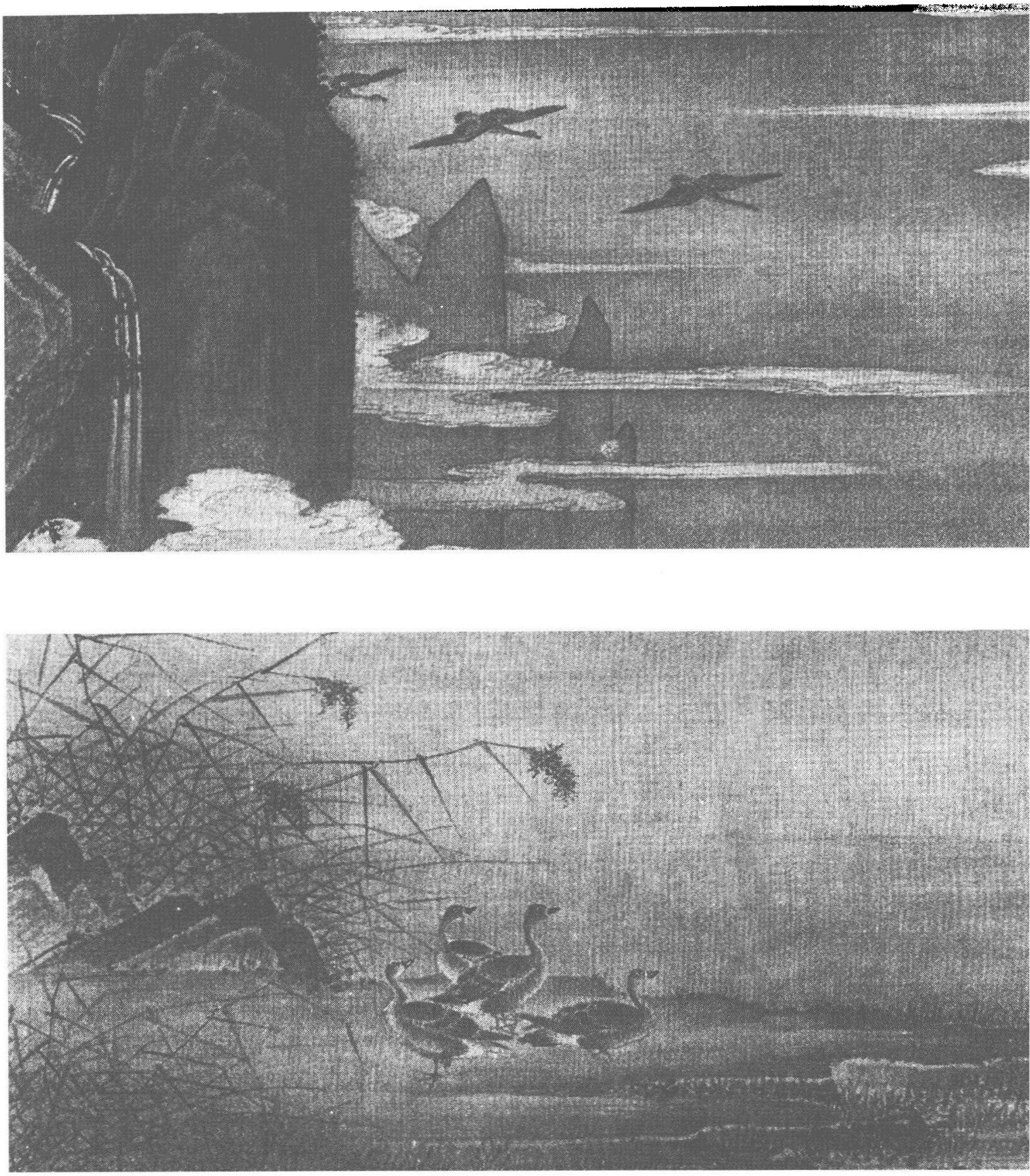
施彦昭　武陵人，能弹琴，尤工于斫琴。天台陶凯有诗赞他：“武林城中百万家，斫琴施氏良足夸。嗟哉！施氏之外无复人，桐树枯死终为薪。”(《西神客话》)

吴拭　字去尘，休宁人，善诗，工书画，所制之墨和漆器很有名。他精于琴理，尝入山选择琴材，著有《订正秋鸿谱》。所制之琴称“去尘琴”(《休宁县志》)。

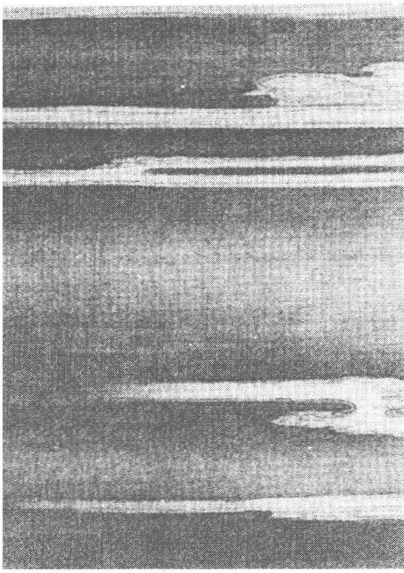
严调御　字印持，余杭人，从小学琴，又长于修琴。有一次他去吴兴作客，主人家藏有唐代的雷氏琴，“国工理之，不中宫商”。经他修理之后，情况大不相同，和其他琴同时弹奏，十步之外，只听得此琴。主人见他有如此妙手回春的本领，慨然以琴相赠(《莼湖漫录》)。

第二节　琴曲

明代刊印的谱集不少，但优秀的新作并不比宋代多，特别是有词的琴歌，成功之作更是为数不多。在这一时期，器乐化的大型作品如《秋鸿》，中型如《雁落平沙》、《渔樵问答》，小型如《良宵引》，是近几百年流传很广的作品；《释谈章》是从其他乐种引进的新品种；《圯桥进履》取材于历史故事，是一种叙述性演唱的琴歌；《伯牙吊子期》是抒情性的琴歌小品。



《秋鸿谱》(清宫旧藏)



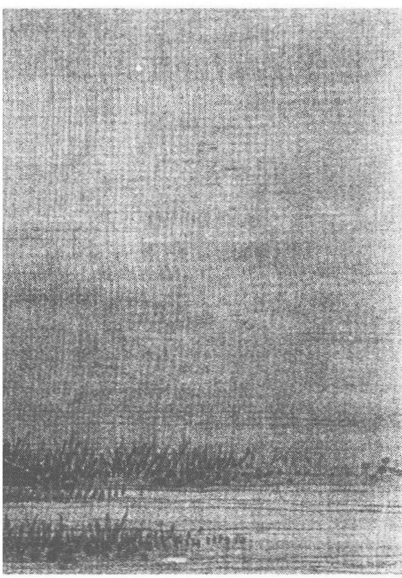
聲斷楚雲

[illegible]

止

詳訂秋鴻三十六段

終



懷北 八分

[illegible]

《秋鸿》

后世许多琴家认为《秋鸿》琴曲的作者是朱权，但也有人认为是郭楚望，这还是一个有待研究的问题。已收入《神奇秘谱》中的《潇湘水云》、《泛沧浪》都已经明确标出其作者为郭楚望，看来不会偏偏在这一个曲子中加以隐讳。《秋鸿》一曲编在《神奇秘谱》一书的最后。一则是它用了紧二、五、七弦的姑洗调，即清商调，限于体例，所以如此编排；一则也可能是编者偏爱，将自己喜欢的作品编于卷末。谱中《秋鸿》一曲，在解题之后加有朱权自己写的同名长赋，赋中更详尽地阐明了此曲的主题思想和艺术表现手法。在赋的末尾还写道："嗟世途之扰扰，岂混俗乎庸常？因重其志之高远，乃作是操以颉颃。""或问制作者其谁？苟非老于琴苑，孰能为之揄扬？乃西江之老懒，诚天胄之诗狂。羌扶醉以写兴，故罄(謦)欬于是章。"其中"西江"指他所居住之江西，"天胄"指他皇世子的身份，含蓄地影射出了作者正是他自己。另外，《秋鸿》谱中加有一些小注，如第二十七段："此段阔远，须当指授，庶免断续窘促失节之病，与《远落平沙》意同。"这些注解显示出编者在琴曲演奏方面的一番用心，确与其他诸谱有所不同。此曲虽非朱权之作，却是他所心爱的作品。
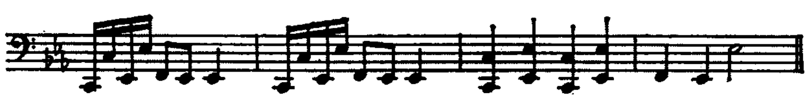
《秋鸿》各段都有小标题，有可能是作者所加。这些标题对了解全曲的表现和构思有更直接的参考意义，现录之如下：

一、凌云渡江	二、知时宾秋	三、月明依渚
四、呼群相聚	五、呼芦而宿	六、知时悲秋
七、平沙晚聚	八、南思洞庭水	九、北望雁门关
十、芦花月夜	十一、顾影相吊	十二、冲入秋旻
十三、风急雁行斜	十四、写破秋空	十五、远落平沙
十六、惊霜叫月	十七、延颈相聚	十八、知时报更
十九、争芦相咄	二十、群飞出渚	廿一、排云出塞
廿二、一举万里	廿三、列序横空	廿四、衔芦避弋
廿五、盘聚相依	廿六、情同友爱	廿七、云中孤影
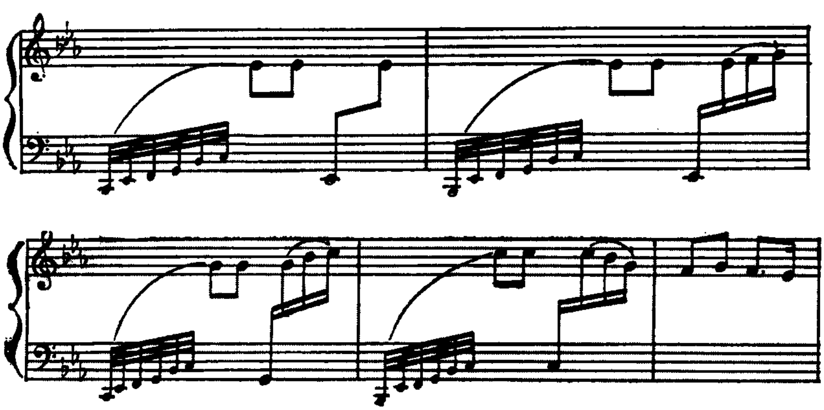
廿八、问讯衡阳　　廿九、万里传书　　三十、入云避影
卅一、列阵惊寒　　卅二、至南怀北　　卅三、引阵冲云
卅四、知秋入塞　　卅五、天衢远举　　卅六、声断楚云
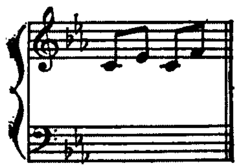
像这样多达三十六段的大型作品，在琴曲中也是不多见的。人们常把它和《广陵散》相比，规模之大两曲是接近的，但在结构、风格上并不相同。两曲的创作时代毕竟相距一千多年，而且表现的内容也是很不相同的。《秋鸿》描写雁群在严冬即将来临的深秋时节，从北而南的远征，表现作者"游心于太虚"、"志在霄汉"的思想境界。全曲以雁群在高空的飞翔为主，穿插以夜晚露宿的情节，表现了旅途的辽阔遥远。降落平沙的场景共两次：一次在第五段到第十一段，一次在第十五段到第十九段，在雁群起飞和降落时所用的音调是不相同的。

在起飞的部分，有两个主要音调经常出现在段落的开头：一个具有远走高飞、任重而道远的意趣，用在第一、二、九段及末段：
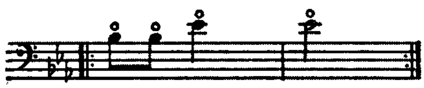


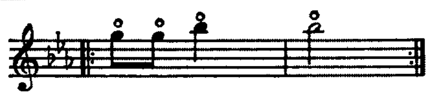
另一个表现征途中和风险搏斗的紧张场面，出现在第十三、十九、廿四、卅三各段。每次出现都稍有变化。在第十三段"风急雁行斜"中是这样的：





在演奏上通过“散拂”加强重拍，还有大跳进行的上行模进，造成了风云紧急的气氛。

在乐曲描写雁群降落部分，或其相邻各段，多用同一短小乐句的重复作为开始，多达十多次。具有描写近景中雁群鸣嘤相友的效果。短小乐句每次运用略有变化，如：


或

等

通过上述这些相同或相似的曲调的反复出现，保持了各段之间音调的统一。

从全曲布局来看，各乐段配合曲情的发展，是有所变化的。比如调式安排，廿五段以前基本上用羽调式，末十段则正式转入宫调式。又如泛音段落，前十五段每隔三四段就出现一次，以后就比较少用。全曲在统一之中又有变化。

正是因为琴曲在艺术效果上要求较高，所以《琴学初津》在后记中说：“曲中用指极难，起、承、转、合，各有神妙。所以三十余段之多，不嫌其繁复。”又说：“最神妙者，在于虚罨、带起、拨刺，及一气连络之处。若以是操与《潇湘》、《搔首》等操，谱得其神意节奏，无难合之曲矣。”这就是说，它在艺术成就方面达到了很高的境界。关于类似的评价，还可以举《琴苑心传全编》中的一段话：“其指法音调，卓乎高古，至神至妙，无以加兹，诚学者之至宝也。”看来，这些评论已经把它推到了顶峰。所以《五知斋琴谱》说，如果与其他琴曲同台演奏，应该把它放在压轴的地位，否则其他琴曲就要相形见绌了。“如遇群贤，鼓时必落后奏为妙。若先弹此曲，使诸音皆闭，觉大无意趣。”把《秋鸿》的成就说得这样高，也许绝对化了。但是，可以看出，后世琴家对它是异常推重的。明清以来，刊传此
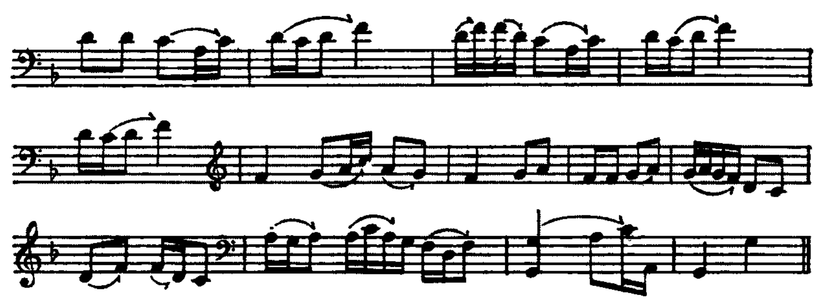
谱达三十种，是大型作品中最流行的琴曲。

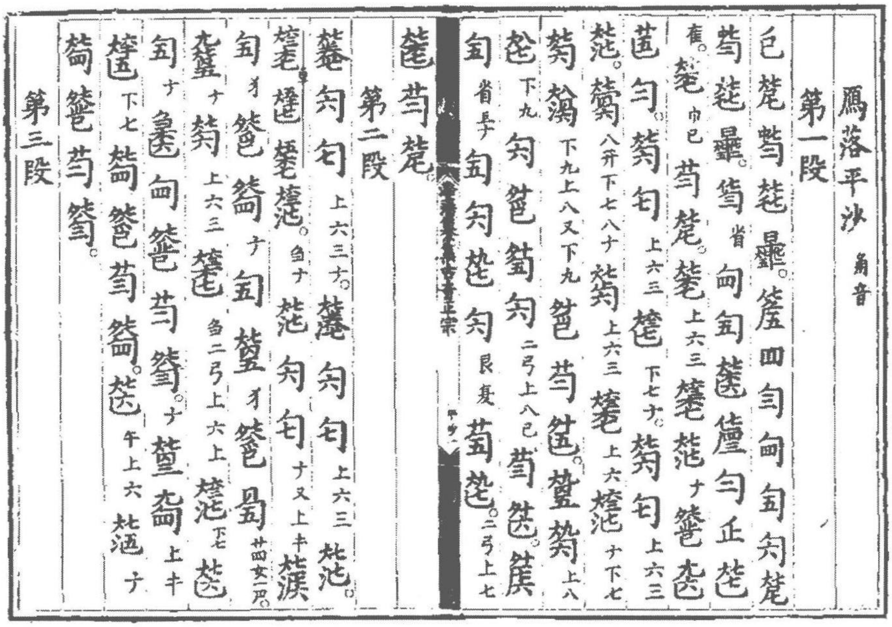
《平沙落雁》

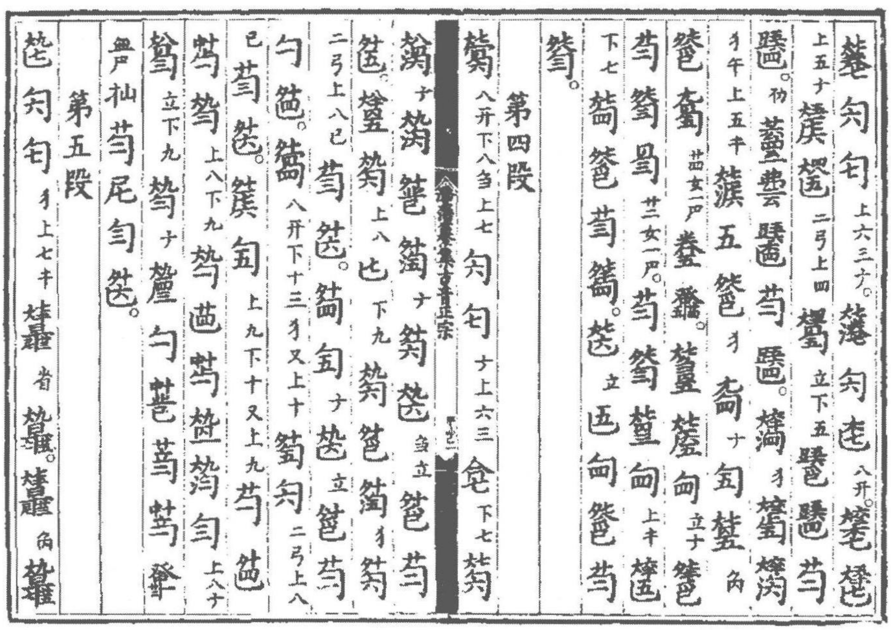
明代此曲称《雁落平沙》。关于它的作者，有过多种说法，有唐代的陈子昂，宋代的毛敏仲、田芝翁，明代的朱权等。目前尚未见到明代以前的可靠记载，无法肯定其作者为谁。此曲最早刊于明末的《古音正宗》(公元1634)，与此谱大体同时的张岱也在《陶庵梦忆》中说，他向绍兴琴派的王本吾学得此曲。很可能是明代末年根据《秋鸿》一曲的曲意而另行创作的琴曲。它虽然出现较晚，却是近三百年来最为流行的曲目，刊载的谱集达五十六种，有些还同时刊载多种传派曲谱，累积近百种。一般来说，愈是受欢迎的曲目，演变为不同的传谱也愈多样，《平沙落雁》是最突出的一例。

此曲主题思想和《秋鸿》有相似之处。《天闻阁琴谱》的解题中说："盖取其秋高气爽，风静沙平，云程万里，天际飞鸣。借鸿鹄之远志，写逸士之心胸者也。"接着又分析了乐曲的表现："通体节奏凡三起落。初弹似鸿雁来宾，极云霄之缥缈，序雁行以和鸣，倏隐倏显，若往若来。"这一段文字指乐曲的第一、二两段，作为"初弹"奏出全曲的序幕。"其欲落也，回环顾盼，空际盘旋；其将落也，息声斜掠，绕洲三匝；其既落也，此呼彼应，三五成群，飞鸣宿食，得所适情。子母随而雌雄让，亦能品焉。"这里把乐曲的主体部分分为三个层次："欲落"，指第三、四段；"将落"，指第五段；"既落"，则是末段的音乐表现内容。

第三、四、五各段，在开头时有一个共同的曲调，用以表现其"回环顾盼，空际盘旋"的情景。曲调每次再现稍有变化，特别第五段为引入"既落"，其后半段有着更显著的变化。各段开头共同的曲调是：







《平沙落雁》谱（节选，明《古音正宗》刊本）

曲调悠扬婉转，颇有雁群在空际和鸣，若往若来，若近若远的意趣。第五段在此音调再度重复之后，曲调徐徐下行，并在低音处以“剌伏”煞住。接着又在第六段中表现雁群初落，立足未稳，惊而复起，掀起了参差飞鸣的喧闹。具有“静境中之闹境，闹境中之静境”的意趣。“既而江天暮霭，群动俱息，似闻雁奴踯躅而已。”(《鸣盛阁琴谱》)几声滑奏表现了孤雁的长鸣，最后几点泛音，表现景色隐没在暮色苍茫之中。

这首琴曲之所以流传甚广，除了曲调流畅动听之外，还因为它在表现方法上比较成功，容易为听众理解。它把抒情性和情节的发展巧妙地结合起来，在情节的描绘中，又特别选取了雁群“欲落未落之时”。正如宋人刘改之在同名诗中所写的：

江南江北八九月，葭芦伐尽洲渚阙。
欲下未下风悠扬，影落寒潭三两行。
天涯是处有菰米，如何偏爱来潇湘。

诗意和曲意有着某些共通之处。前人此类诗作不止这一首，乐曲应是根据这一意境来创作的。乐曲还继承了琴曲《秋鸿》中的某些手法，而且在描写雁群起落的时间和空间的取材上更为集中。能够在短小的体裁中，表现颇为隽永的意境，因而受到人们的欢迎。
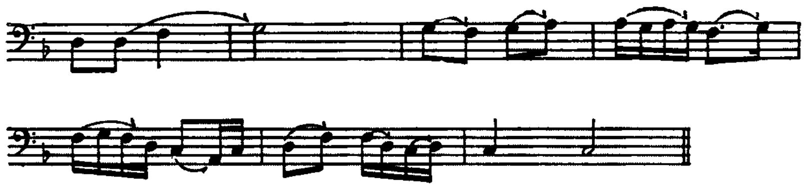
《渔樵问答》

它和《平沙落雁》一样，是近代很流行的曲目。刊传者有三十五种，有的还附有歌词。最早见于《杏庄太音续谱》，在解题中说：“古今兴废有若反掌，青山绿水则固无恙。千载得失是非，尽付之渔樵一话而已。”解题中表现出对世事变化无常的感慨。明代的统治者对文人实行残酷镇压，文人常常处于祸福无常的境地，于是认为渔樵的生活值得羡慕，把他们当作隐者的化身来加以歌颂，同时也隐含着对那些趋炎附势之徒的鄙弃。
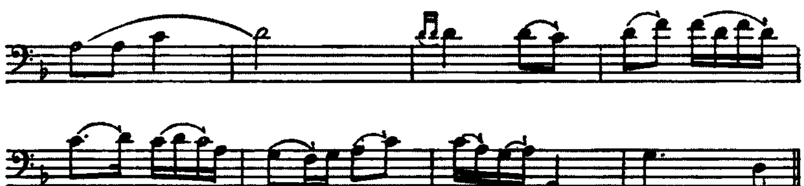
它和《渔歌》、《樵歌》表达的主题思想是一致的，在短小的乐曲中综合了这两曲的意思。乐曲采用渔者和樵者对话的方式，在题材的选择上更为

集中和精练。乐曲以上升的曲调表示问句，下降的曲调表示答句。曲调飘逸潇洒，描绘出渔、樵在青山绿水之间悠然自得的神态。乐曲中时而出现伐木声或摇橹声，作为这种意境的衬托。正如《琴学初津》中所说：“《渔樵问答》曲意深长，神情洒脱，而山之巍巍，水之洋洋，斧伐之丁丁，橹声之欸乃，隐隐现于指下。迨至问答之段，令人有山林之想。”
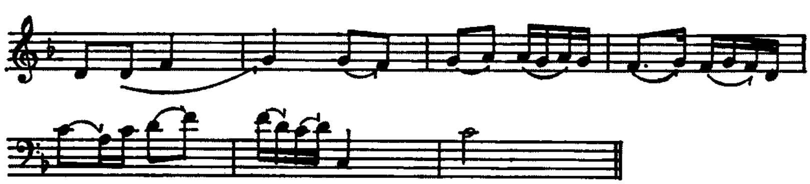
全曲共十段。它那“神情洒脱”的主题音调曾多次再现，每次都有发展变化，并在第七段中形成高潮。首次在第一段末尾呈现时，主题音调是这样的：
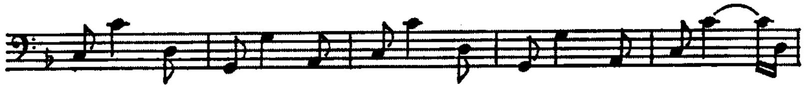


到第二段再度出现时，音调提高了五度，形成如下曲调：



到第六段提高八度成为：
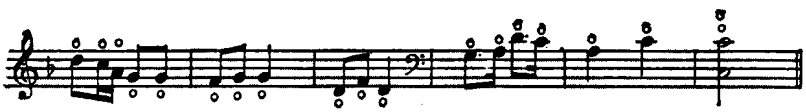


第八段继第七段高潮之后，把以前“隐隐现于指下”的伐木声和摇橹声组织在一起，先用拨剌的双声重音奏出，继而以散、按、带起的轻声反复，造成欢乐的气氛，讴歌了他们自食其力的劳动生活。下面是轻声反复时的曲调：
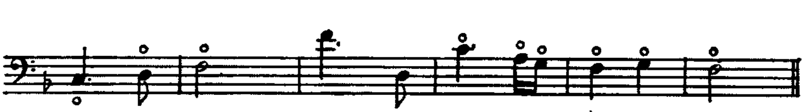




此曲除主要运用以上两类曲调之外，还以泛音曲调用在第五和第十两段。这两段泛音曲调前后相互呼应，前者穿插使用，后者曲终再现，使人感到余音缭绕，大可回味，增强了飘逸洒脱的神采。其曲调是：
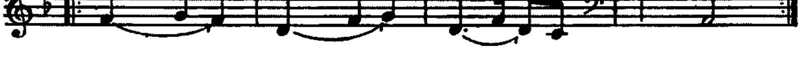


《良宵引》
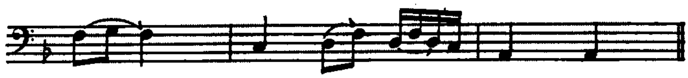
这是一支初学者经常采用的入门琴曲，其曲谱初见于虞山派的《松弦馆琴谱》。从题意看，是描写一个安静而美好的夜晚，“曲小而气度安闲”（《诗梦斋琴谱》），“其中吟、猱、绰、注，起、承、转、合，井井有条，浓淡合度，意味深长”（《琴学初津》）。它的开头用了和《乌夜啼》极为相似的泛音曲调，很可能是借用这个现成曲调，将人们引入夜色朦胧的意境。其曲调是：



曲终时，它又变形再现，使首尾遥相呼应。全曲共三段（也有分为两段的），每段开头都用基本上相同的曲调。第一段为“起”，其曲调是：
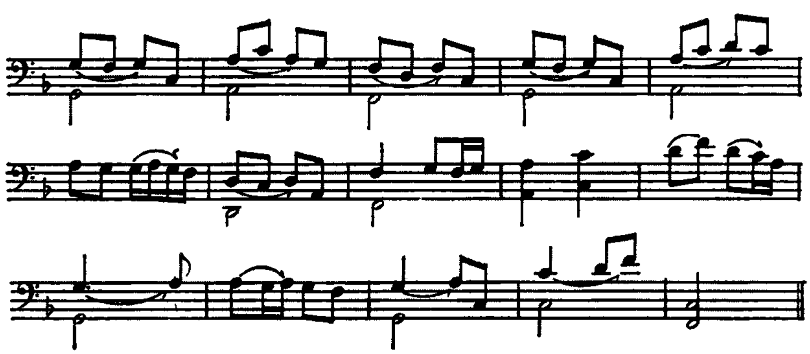


第二段前半部分为“承”，将上一曲调移低八度成为：



其后半段为“转”。在段落结尾前用了许多浓重的“撮音”（双声）。第三段为“合”，再现了和第二段开头类似的曲调，并引入结束。全曲除了在“转”的部分有较大的起伏变化外，始终贯穿着“气度安闲”的情趣，和作品的标题“良宵”的意思是很切合的。

《释谈章》

又名《普安咒》。据《太音希声》说是杭州李水南作，乐谱最早见于明末的《三教同声》（公元 1592）。有些版本在此谱旁注有汉字，像是帮助学习梵文的人发音。清代大套琵琶曲和佛教丝竹曲也有这一个曲目。这一琴曲的结构和风格与一般琴曲很不相同，显然是从其他乐种移植来的作品。结构上最突出的特点是，除首段的引起之外，每段的后半段都出现了完全相同的曲调，听起来回环反复连绵不绝。其曲调如下：
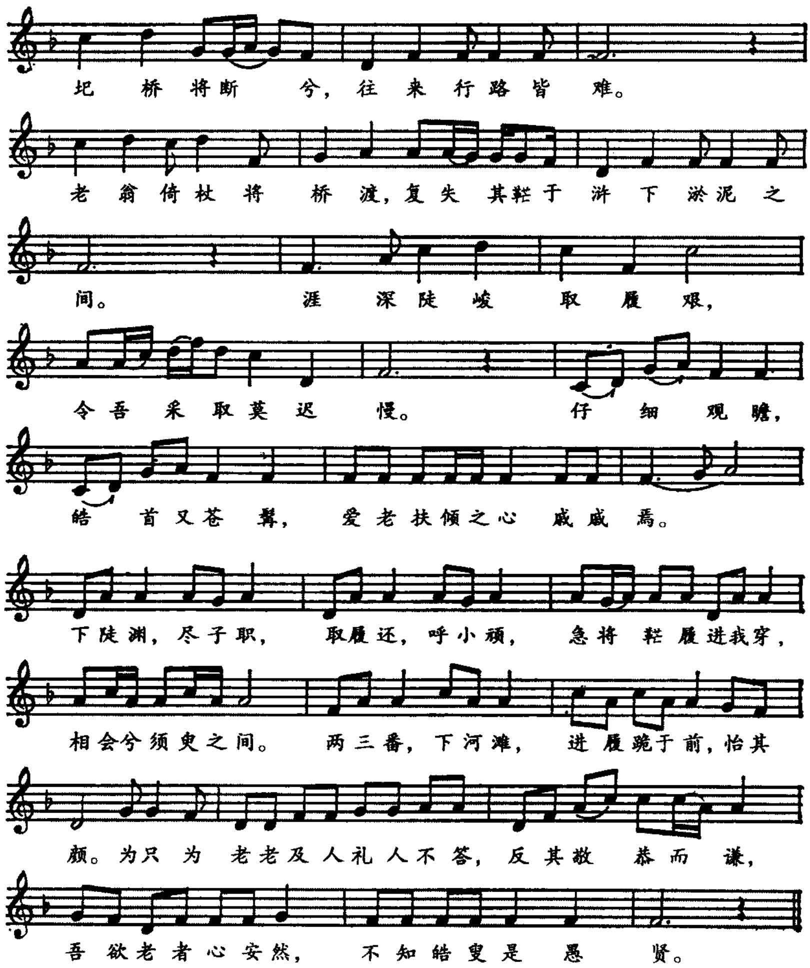


全曲节奏平稳，重拍加有双音的演奏，具有庄严肃穆的气氛。《天闻阁琴谱》说“其音韵畅达，节奏自然”，“令人身心俱静，可谓平调中第一操也”。

《圯桥进履》

这是根据汉代民间传说创作的琴曲。说的是少年时代的张良路过圯桥
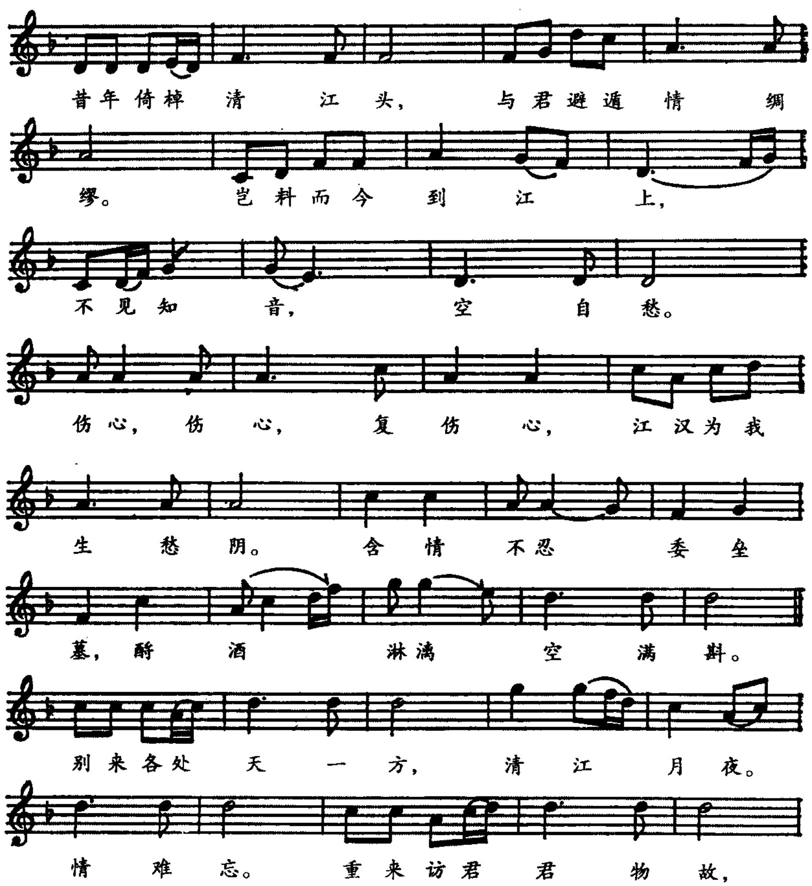
时，遇见一个老人叫他去拾取丢落在桥下的鞋子。张良于是下到河滩泥水中，把鞋子捡了回来，又替老人穿在脚上。老人见张良如此肯于帮助人，就把自己珍藏的一部奇书传授给张良。靠这部书的帮助，张良辅佐刘邦取得了天下。
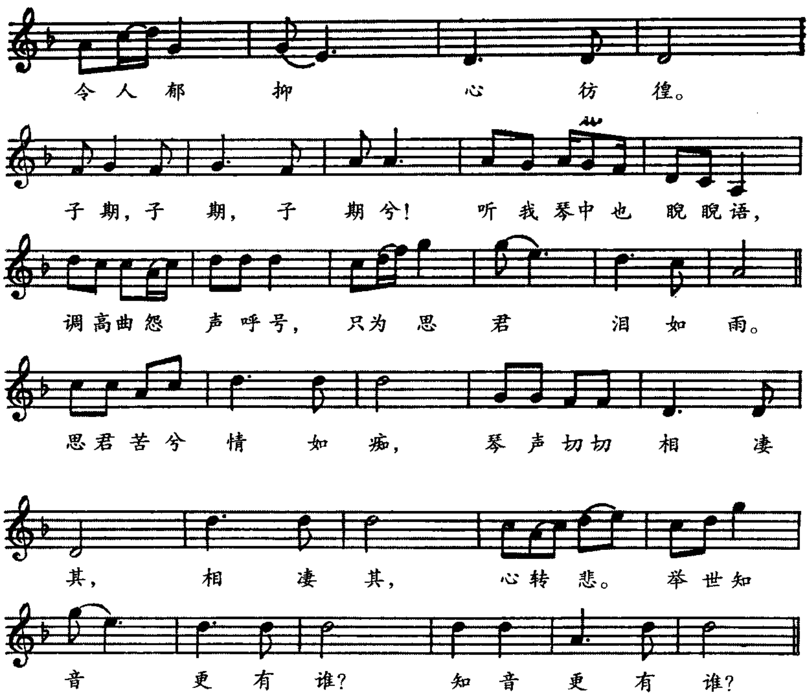
琴曲《圯桥进履》有多种，有的有歌辞，有的只有曲调；有的只有三段，有的七段。《风宣玄品》中的是三段，有歌辞。各段标题分别是：傲慢试贤、恭勤敬老、授以奇书。从标题及歌词看来，显然是一首叙事性歌曲。现选译其第二段如下：



《伯牙吊子期》

先秦时代伯牙和子期的故事，一直为历代人士所传诵，这一故事在后代不断得到加工发展。明代的《西麓堂琴统》（公元 1549）在这首歌的解题中写道：“俞端（即伯牙）夜遇钟期于清江岸侧，结友而去。后十年访之，已物故矣。遂作此以写其哀思云。”这里的故事情节，都是后人据原来的故事发展出来的。在明代以前，已有《伯牙忆子期》这一曲目，《伯牙吊子期》可能是后人的拟作。琴曲作者借用传统题材，表现对知音好友的悼念。现将《西麓堂琴统》传谱整理译谱如下：





〔附录十三〕 琴史上的第一谱集——《神奇秘谱》

《神奇秘谱》成书于明初洪熙乙巳年（公元 1425），是现存最早的琴曲专集。书中所收六十四首琴曲是编者从当时“琴谱数家所载者千有余曲”中精选出来的，其中颇有一些历史上很有影响的名作。由于古代音乐不如其他文物那样便于保存，许多古曲不是失传了，就是面目全非，所以古琴谱中保存的古曲，被唐人认为“唯弹琴家犹传楚汉旧声”。古曲是总结前人音乐创作经验，探索传统音乐规律所不可缺少的依据。尽管近五百年来，有上百种古谱集中保存了成千首传曲，比较起来，还是以《神奇秘谱》中保存的古代音乐作品史料价值最高。嵇康临终前担心绝响的《广陵散》，如今又恢复了它那铿锵的音调；琴坛流行的《梅花三弄》、《高山》、《流水》都能从本书中找到它们的祖先；历代吟咏歌唱的著名题材如《楚歌》、《昭君怨》、《乌夜啼》等，也都可以从本书找到其早期的音乐实例。

《神奇秘谱》全书共分三卷。上卷称《太古神品》，收十六首作品。编者认为这些"乃太古之操，昔人不传之秘"，他有意从当时传曲中选择了历史价值较高的"太古"传谱，如《广陵散》是"世有二谱"，编者通过比较，"以是谱为正，故取之"。又如宋代"分《高山》为四段，《流水》为八段"，而编者则采用了"不分段数"的唐代传谱。这些古谱当时已经无人传授，所以编者未能为之点出句读，其谱式和章法都保存有更多的古代特征。

中、下卷称《霞外神品》，收四十八曲。这些传谱是编者"昔所受之曲"，其中有源于汉代的《雉朝飞》、《楚歌》，有据晋代笛曲改编的《梅花三弄》，有传自南北朝西曲民歌的《乌夜啼》，有唐代流行的大、小《胡笳》，还有宋代浙派名师郭楚望的《潇湘水云》、毛敏仲的《樵歌》等。这一部分作品曾经长期活跃于古代琴坛，具有旺盛的艺术生命力，编者通过师承授受，具有实际演奏的体会，所以"俱有句点"，其谱式也与上卷多有不同。这两卷命名为"霞外"，是因为宋代浙派有一部规模巨大的《紫霞洞琴谱》，收四百余曲，在它的影响下，元代编有《霞外谱琴》一书。标为"霞外"，表示它直接渊源于宋、元浙派，继承了历史上声望最高的传谱。

下面分五个方面来分析本书的内容和价值：

一

《神奇秘谱》编者朱权是明代开国皇帝朱元璋第十七个儿子。他的哥哥朱棣夺得了皇帝宝座后，对兄弟们很有猜忌，曾给朱权加上了"巫蛊诽谤"的罪名，并把他从边镇要地内迁于江西南昌，朱权政治上受到严重挫折后，从此终日闭门读书弹琴，致力于琴学艺术。南昌是宋代"江西谱"的发源地，具有深厚的琴学基础。编者在这里对各家琴谱"详加校正，用心非一日"，坚持十二年之久，编选出这部《神奇秘谱》。

朱权在序言中强调"琴之为物"乃"圣人治世之音，君子养修之物"，主张"琴必择人而传"，对于一般人民如"白丁之徒，负贩之辈……一概用之"非常反感，"恻然兴慨，每为痛惜"。这种偏见出于他那王亲贵戚的社会地位，是容易理解的。由此出发，他还把一些不适合自己口味的曲目名称加以更改，认为是"其名鄙俗者悉更之，以光琴道"。其实，他所认为的"鄙

俗”，也许正是民间创作中很可宝贵的；他所谓的“以光琴道”，则未必不是使琴曲脱离大众。像《昭君怨》这个名称，自唐代以来就一直通用，被他改为《龙朔操》，反而晦涩不明，在后世引起了不少混乱。

朱权虽然出身于皇室，身为藩王，但由于统治阶级内部的倾轧，日子并不好过，对当时的主要统治势力也心怀不满，为此他提出：“不同于彼类，不伍于流俗，不混于污浊，洁身于天壤，旷志于物外。”这种不满现实、洁身自好的思想倾向，反映在本书所收录的许多作品之中。如《遁世》、《招隐》、《获麟》，以及以山水花鸟和神话故事为题材的作品等，而直接为统治者歌功颂德之作却极少。

朱权在埋头琴学艺术、寻求思想寄托中，确实下了一番工夫，提出不少真知灼见，反映了一定的艺术修养。他通过演奏实践，深刻感受到“见于徽轸，发于遐趣”，“以快己之志”的乐趣，强调自己弹过的这些曲谱“皆予之心声也”。他认为每个人的演奏处理有差别是自然的，不宜于强求一致，指出“其操间有不同者，盖达人之志也，各出乎天性”，主张“各有道焉，所以不同者多，使其同，则鄙也”。他反对泥古不化，盲目模仿，所以他尖锐地指出：“岂肯蹈袭前人之败兴，而写己之志乎？”他对于不曾掌握的《太古神品》中诸曲，还是持慎重态度，由于“恐有讹谬”，宁可不妄加标点，只是在自己弹奏过的三十四曲中，才是“俱有句点，其吟猱取声之法，徽轸之正，无有吝讳，刊之以传后学”。说明他非常珍视自己的这些“心声”，希望把它们公之于众。

可以看出，朱权的艺术观中存在着不少自相矛盾的地方：是儒家的“治世之音”，还是道家的“旷志于物外”？是作为“万金不传之秘”束之高阁，还是大力推荐，“使天下后世共得之”？是主观地“悉更之，以光琴道”，还是“其一字一句、一点一画，无有隐讳”呢？从道理上看，朱权似乎是提倡前者，但是在实践中，却更倾向于后者，在上述种种矛盾之中，采取了比较积极的态度。他不曾奉琴曲为“神物”，而看作是各人思想感情的反映；他不甘心“琴操泯于世者多矣”，于是积极编选了这部《神奇秘谱》；他为使琴谱能多方反映各家流派，还命琴生们“屡更其师而受之”。所有这些，使得《神奇秘谱》兼收并蓄，具有更大的代表性。

二

朱权在序言中所谓“致使白丁之徒，负贩之辈，娼优之鄙，夷狄之俗，恶疾之类，一概用之，曾无忌惮”，固然表现出自命不凡的贵族态度，但是却从侧面透露了一个重要情况，原来琴艺毕竟不是古书上所经常吹捧的那么高不可攀，玄妙莫测，而是拥有相当雄厚的大众基础。正是因为这个缘故，琴曲得以广泛反映古人生活，具有多样题材的丰富内容。也许囿于编者的偏见，在书中会排斥一些好的作品，但仅就现存这六十四曲来看，其题材范围也很可观。略加以归纳，大致可分为如下四个方面：

1. 人物故事。通过历史人物或传说故事，表达出作者的爱恶褒贬，这类题材常是源于一定的史实，然而在长期流传中，经过人们不断地加工和发展，却又并不拘泥于史实，塑造出各种栩栩如生的人物，体现了人民的智慧和愿望。如歌颂聂政反抗韩王暴政的《广陵散》，怀念大诗人屈原忧国忧民的《离骚》、《泽畔吟》，惋惜项羽英雄末路自刎于乌江的《楚歌》，以及同情年迈孤苦的牧犊子的《雉朝飞》，描写王嫱远嫁匈奴的《昭君怨》，哀叹孔子生不逢时的《获麟》等等，运用音乐手段表现人物故事，积累了丰富的创作经验。

2. 自然景物。通过山水花鸟等自然景物的生动描绘，创造出一系列意味隽永引人入胜的艺术境界，从而体现出作者美好的情操和意趣。这本来是我国传统诗词绘画中常用的题材，在琴曲中有独到的表现。这类作品包括“巍巍乎”的《高山》，“洋洋乎”的《流水》，水光云影的《潇湘水云》，洁净傲雪的《梅花》，空谷幽芳的《猗兰》，以及《阳春》、《白雪》、《黄云秋塞》、《鹤鸣九皋》、《秋鸿》等等，这些作品用音乐塑造出不少诗情画意的意境，给人以美妙的感受和有益的启示。

3. 隐逸、怀古。古代文人常常由于自己的志趣“与时不合”，于是向往隐逸的生活。不仅《遁世操》、《招隐》是这样的题材，就是像《山居吟》、《樵歌》、《秋月照茅亭》、《山中思友人》、《酒狂》等作品，也都不同程度地体现了这种思想。古代一些有志之士往往因为不满于现状，于是把自己的理想寄托于想象中的古代社会，因而有了《华胥引》、《古风操》、《慨

古》、《大雅》、《禹会涂山》这样一些作品。它们体现了作者不甘心于浑浑噩噩随世浮沉，而对美好社会有所希求和向往。尽管这些是不可能实现的空想，却通过艺术创造给人以启示和希望。

4. 神话、哲理。道家庄、列之徒为了宣传他们的哲学思想，常常借助于一些神话、寓言。表现这类题材的琴曲作品有《庄周梦蝶》、《列子御风》、《神游六合》、《广寒秋》、《八极游》、《天风环珮》、《忘机》等。有的颇能创造出一些富于想象力的音乐意境。至于直接以抽象哲理命题的，如《玄默》、《隐德》、《颐真》，则难于启发人们的艺术想象。

三

曲目的标题和解题可以帮助人们更准确地领会作品的题材和内容，这是我国民族音乐中一个优良的传统。《神奇秘谱》继承了这个传统并有所发扬，对后世琴学有着积极的影响。

标题简明扼要地点出作品所描绘的对象，并加上相应的修饰词，从而体现出作者的思想倾向，如《流水》、《阳春》、《黄云秋塞》；有的标题只突出具有性格特征的活动，如《泛沧浪》、《飞鸣吟》、《酒狂》、《山中思友人》；也有主、谓语兼备者，如《雉朝飞》、《鹤鸣九皋》、《列子御风》。它们借鉴诗词的表现手法，运用形象化的词汇，启发人的艺术想象。

有些标题在介绍作品内容的同时，还对它的形式、体裁或结构有所提示。表现形式大、小、长、短的有《大胡笳》、《小胡笳》、《长清》、《短清》；表现不同体裁的有操弄(《遁世操》、《梅花三弄》)，吟引(《山居吟》、《神化引》)和调意(《黄钟调》、《神品官意》)；表现章法结构的有入慢、入煞、前叙、正声、后序等。

有的作品在标题之外又加有分段小标题，逐段说明音乐变化中的内容表现。其中，有按照故事情节发展顺序来标题的，如《楚歌》中从“气欲吞秦”到“八千兵散”至“泣别虞姬”，《秋鸿》中描写北雁南飞的三次起落等；也有借用诗句作标题的，如《离骚》中用了屈原的同名原诗，《大胡笳》中用了唐刘商的《胡笳曲》；有的作品虽无分段标题，却在必要的段落标明其音乐效果，如《白雪》中的“折竹声”、“碎玉声”，《酒狂》中的“仙人吐酒声”，

《乌夜啼》中的"争巢"等。这些文字能如实地介绍出音乐的意图，有助于人们对作品的理解和分析。

在标题后面，一般还有一段解说作品的文字，即解题，用来介绍作品的内容表现及其源流沿革。汉代的《琴道》、《琴清英》、《琴操》都是只介绍作品的内容表现，唐代的《碣石调·幽兰》则在谱前介绍传谱及传谱者，《神奇秘谱》综合吸取了两者的解题经验，又有所创造。

编者在解题中广征博引，引述了不少现已失传的琴学古籍，包括《琴传》、《琴书》、《琴集》以及有别于朱长文的《琴史》。解题中的乐曲演变的史料是其他记载中难以见到的。比如在《广陵散》中讲，它是"隋宫中所收之谱。隋亡而入于唐，唐亡流落于民间者有年。至宋高宗建炎间，复入于御府，仅九百三十七年矣"；又说《高山》、《流水》本来是一首曲子，"至唐分为两首"，宋代又分为数段。参考其他史料，这些都是可以相信的。

编者在解题中一般只客观地介绍史料，不置可否，如《秋月照茅亭》的作者提供了蔡邕和左思两个说法。有些曲子作者的介绍则有明显的失误，如嵇康的《长清》、《短清》被说是蔡邕所作，陈康士的《离骚》被说成是屈原所作。《神奇秘谱》中出现的这类差错在琴学古籍中是极为常见的。古人有的把词作者和曲作者混淆，有的把演奏者和记谱者混淆，也有的把撰谱者和传谱者混淆，或将创作者和加工者混淆，甚至把作品中表现的人物当成作者。

编者在一些古代名曲中着重史料介绍，却在另一些作品中着意发挥自己的想象和见解，这类解题对于探索古人的音乐美学观点常能提供有益的资料。

四

琴曲有三种不同类型的体裁，唐宋时代很强调它们的区别，这些区别也反映在《神奇秘谱》等曲目编排、目录、标题以及乐谱尾部等各个方面。这三类是：调意、调子和操弄。

1. 调意是一段的小品。一般没有独立的音乐表现，其作用主要是为不同的弦法调式提供简易的练习曲，有的也对有关作品起配合作用，如《广

陵散》前的“开指”，《离骚》前的“楚商意”、“凄凉意”。本书共收调意十六首：上卷两首保持着早期“开指”的称谓；中卷七首按宫、商、角、徵、羽的顺序，主要分出调式变化；下卷七首多以律吕命名。同样是紧五慢一的弦法，在上卷称“黄钟调”，下卷却称“无射意”，错综纷纭的现象反映出它们是选自不同的版本。

朱权对这些调意似乎并不重视，在序言中的曲目统计和目录中常常把它们漏掉，其实它们并不是无足轻重、可有可无的。不少作品的尾部写着“入本调泛”，意思是沿用本调意的泛音尾声。所有调意都编排在同类作品之前，对它们起着提示和统率作用，在谱尾则标明“意终”，缩写为“繶”。

2. 调子，指三五段的小型作品。标题上常加有“吟”、“引”等称谓，曲终多标明“㪽”，即调子终止的缩写。这类作品常源于琴歌，如《招隐》是根据左思的同名诗作谱成的曲调，《神奇秘谱》中特地把它们刊在一起，以说明两者的关系。调子常是作为序曲，编在有关大型操弄的前面，如《凌虚吟》与《列子御风》、《泛沧浪》与《潇湘水云》、《飞鸣吟》与《秋鸿》等，从标题上就已经可以看出两者在内容上的配合关系。这种体例源自唐代的陈康士，明代的萧鸾等人曾有意恢复这个传统，至清代便逐渐废弃了。

3. 操弄。包括十段左右的作品，以及超过三十段的《广陵散》、《秋鸿》，在本书占的比重最大，一些成就较高的名作多属此类，由于它们的规模较大，因而力度、速度和音色上有更为复杂而鲜明的对比变化，有的还有调式、调性的变化。所以唐、宋琴家都强调操弄和调子的演奏处理有着不同的要求，如宋代成玉磵指出：“调子要吟猱亲切，下指简静，如人作五言诗”；“若夫操弄，如飘风骤雨”，“首尾相贯”，“如作长韵诗”。

操弄在曲终处有时写着“操终”，缩写为“㧭”，曲终前还标有“入慢”或“入煞”。有的作品还分不同的层次：由“渐慢”到“正慢”，或由“入慢”到“大慢”。这些文字提示演奏者弹到这里需要把速度放慢，以便引向全曲的煞尾，同时也暗示出乐曲的章法结构。

关于章法结构，以《广陵散》最为详尽。全曲分：开指一段、小序三段、大序五段、正声十八段、乱声十段、后序八段。与此类似的还有《小胡笳》，分为前叙、正声四段、后叙。两曲都是编在本书的上卷(《太古神

品》)，具有悠久的历史渊源。它们的这种章法结构，可以上溯到唐代以前。

五

《神奇秘谱》为后人了解古代音乐打开了一个窗口，在谱式上、指法上以及曲调的构成上，铭记着鲜明的时代特征，与后世琴曲有明显的差别。

谱式方面，《神奇秘谱》还处于减字谱的早期阶段，保留有不少文字谱的痕迹，许多常用符号也没有后世那样规范。比如“下滑音”通用的只是一个“氵”的符号，而在《小胡笳》的古谱里，却兼用了“从上注下”、“注”、“主”、“氵”几种不同的写法。另有一些见于汉赋、唐诗等古老指法名称，如“却转”、“蟹行声”、“蠲”、“全扶”、“间勾”，它们在后世琴谱中已经很难见到了，而《神奇秘谱》中却还在继续使用。

指法方面由于大量运用了装饰音和重复音，形成风格上的繁声促节，和一般弹拨乐器的性能比较接近，保持着早期琴曲演奏特征。南北朝庾信的诗句“声繁《广陵散》”，强调了它的“声繁”这一特征。构成这一特征的指法如“锁”、“间勾”、“掐”、“全扶”等在古曲中是很常见的。“锁”指即同音重复，如南北朝的《乌夜啼》就曾大量运用，当时琴家柳世隆因长于此法而被称为“柳公双锁”。“间勾”即重复音中加助音，如《广陵散》把它用于乐曲的开始处，颇能增强雍容恢弘的气派，在《梅花三弄》中则用以描写梅花迎风摇曳的动态。“搯拂历”类似后世的“搯撮三声”，即在乐句末尾反复使用双音并加助音装饰，来增强结束的节奏感。“全扶”与“蠲”、“涓”的用法相近，都是在乐句的开始处加装饰音，以突出强拍的重音。后世琴家则着重在按指滑动上变化，很少使用这些指法，并讲求“清、微、淡、远”，力戒与筝、琵相似，对于繁声促节则斥之为“声多韵少”。其实，这恰是古代的琴曲本色。

曲调方面的特点和它的指法密切相关，同时又经常原样不变地重复使用原有曲调，特别是短小乐句的重见叠出，更是构成“声繁《广陵散》”的重要因素。为此，嵇康在《琴赋》中有着“更唱叠奏”、“参谭繁促，复叠攒仄”之类的描述，反映了当时琴曲的共同特点。今天听起来也许容易感到

絮烦而缺少变化，但是作为琴曲发展历程中的一种现象，是很有研究价值的。比如乐段头、尾所使用的共同乐句，就在我国民间乐曲中称为“合头”、“合尾”或“重头”、“重尾”。在各段反复出现这种相同的乐句，颇有助于保持全曲的统一，也便于划分段落。如《梅花三弄》、《广陵散》，就使用了合尾、重尾的手法，而《大胡笳》、《龙朔操》则用的是合头、重头的手法。这类重复句在谱中使用省写符号，如“从头再作”或“从○至○”，类似现代乐谱中的 ‖: :‖ 。后世琴曲中很少有这种原样不变的重复或再现，因此这类符号就难以使用了。

《神奇秘谱》中保存了古代作品中有关曲式结构、调式运用等丰富经验，这些都有必要专门进行分析研究。

总之，《神奇秘谱》保存的古代作品是非常珍贵的历史文献，可以帮助后人学习到许多宝贵的经验。要想改变我国古代音乐史中缺乏音乐实例的状况，很有必要加强对它的研究。要想探索我国民族音乐的悠久传统，也很有必要加强对它的研究。

第三节　琴论

明代的琴学理论著作，虽不如宋代丰富，但针对琴学中产生的一些问题，提出了合理的意见。如朱权反对琴曲风格强求一律，严澂批评脱离演唱实际所填配的琴歌，冷谦和徐青山则比较系统而深入地探讨了演奏美学的问题。

一　冷谦《琴声十六法》

冷谦　字起敬，号龙阳子，钱塘人。元代末年隐居于吴山顶上。他精于《易》，崇尚道家思想，绘画也很有名，还“晓音律，善鼓琴，飘飘然有尘外之趣”。明代洪武初年（公元 1368），授协律郎，参与制订雅乐。著有《太古遗音》一书，曾由当时著名文人宋濂为之作序。

明代项元汴的《蕉窗九录》中载有他的《冷仙琴声十六法》。文中把对琴声的要求总结为十六个字，即轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、

奇、古、淡、中、和、疾、徐。在逐条阐释时，有不少分析是结合琴声的演奏特点的。如取音干净利落，“绝无客声”(洁、清)；流畅而多变(滑、奇)；节奏“急而不乱，缓而不断”(疾、徐)；音质“响如金石”，“轻而不浮”(脆、轻)等。这些都是实际演奏经验的总结，因而讲得详尽而具体，不同于一般泛泛之论。在书中还指出达到这些要求的演奏方法，如要弹出“脆”声，应当是“指必甲尖，弦必悬落”，运用“腕中之力”。又结合乐曲的章法结构谈演奏，像表现“奇”时，“至章句顿挫曲折之际，尤不可草草放过，定有一段情绪”。这些对指导演奏和乐曲的艺术处理都是有意义的。

《琴声十六法》是在前人有关论述的基础上加以发展的成果，它继承了前人辩证地论述方法，经常把两个互相对立的因素同时并提。比如讲“滑”时，也讲了和它相反的“涩”和“留”：“音尝欲涩，而指欲滑”，“有涩不可无滑，有滑不可无留”，“留者，即滑中之安顿处也”。其他像“重而不虚，轻而不浮，疾而不促，缓而不弛”等等，都是从对立的两个不同的侧面加以论证，从而防止了演奏中的片面性和绝对化，有助于全面地理解和表达琴曲。文中还运用形象化的语言和比喻等方法，把一些抽象的概念讲得活泼而生动。如讲“高”时，说：“故其宁静也，若深渊之不可测，若乔岳之不可望；其为流逝也，若江河之欲尽，若三籁之欲无声。”讲“清”则说：“澄然秋潭，皎然月洁，湱然山涛，幽然谷应。”这些切合于音乐表现的形象化的描述，有助于启发人们的想象力。

必须指出的是，《琴声十六法》最终目的是要求人们的演奏达到像冷谦那样“飘飘然有尘外之趣”，使人们超脱现实去追求“体气欲仙”、“令人起道心”的音乐效果。他反对“从时”，说：“时师欲娱人耳，必作媚言，殊伤大雅。”为追求所谓“大雅”，又提出：“高、洁、清、虚、幽、奇、古、淡。”这种虚无缥缈的情趣和“古、雅”的琴曲要求，和人民大众的音乐好尚，有着明显的距离。片面地强调这些“雅趣”，只能使琴曲艺术更加神秘莫测。同时，这些论述都没有联系具体的作品内容，只是抽象地、孤立地提出要求，容易导致唯美主义的偏向。

二　徐青山《谿山琴况》

《谿山琴况》见于《大还阁琴谱》，它是以《琴声十六法》为基础，加以丰富、发展的琴学理论著作。文中将原来的十六法，增为二十四况，条目添加了三分之一。这二十四况是：“和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。”其中有些是沿用了原有的称谓，如清、和、古；有些名称虽改，含义一样，如徐、疾改为迟、速，脆、滑改为坚、溜等；有的则是徐青山另立的新目，如重、恬、宏、细、丽、亮等。

《谿山琴况》也像《琴声十六法》那样，对每况都作阐述，而且写得更为详尽，有些分析颇有独到之处。如在“和”的条目下，除了讲弦音要谐和之外，又分为“弦与指和”、“指与音和”、“音与意和”这三层意思，把冷谦所说“和为五音之本”的道理，作了进一步的发挥。又如讲“恬”时说：“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓。”要求演奏者对乐曲情绪的表达，要留有余地、有所控制。

有些论述是联系了演奏中的实际情况，如在“细”中指出：“初入手者，一理琴弦，便忙忙不定，如一声中欲其少停一息而不可得。”这确实是一些初学者很容易犯的毛病。又如在“速”中，以天地有阴阳、四时有寒暑为例，强调了迟、速对比变化的必要性，说：“若迟而无速，则何以为结构？速无大小，则亦不见其灵机。”又举出《雉朝飞》和《乌夜啼》这两首演奏速度较快的琴曲，和《阳春》、《佩兰》对比，并指出前者：“忽然变急，其音又系最精、最妙者，是为奇音。”对于严澂片面排斥演奏速度较快的曲目的观点，实际上是反对的。

《谿山琴况》针对《琴声十六法》的不足，补充了一些新条目并进行了阐述。如讲“重”字：“情至而轻，气至而重，性固然也。”从音乐表现需要的角度，提出“重”的意义；又介绍了传统的“弹欲断弦，按如入木”的演奏方法，以实现“重”的要求；还提到“指下虽重如击石，而毫无刚暴杀伐之疚”，防止重得过分可能带来的缺点。又如讲“宏”时，强调说：“至使指下宽裕纯朴，鼓荡弦中，纵指自如，而音意欣畅疏越，皆自宏大中流出。”这

样就避免了只讲究轻、细、淡、虚的片面性。

《谿山琴况》虽有这些成就，但总的看来，行文不如《琴声十六法》精练。分为二十四条，也嫌过于烦琐、重复。它和《琴声十六法》一样，并没有从根本上改变崇雅排俗的偏见，也没有改变离开琴曲内容表现，空谈演奏手法、要求的偏向。

〔附录十四〕 评《谿山琴况》

明末徐青山的《谿山琴况》值得一读，它全面而系统地论述弹琴家的审美理想、弹奏规范和节奏处理，是研究我国传统音乐美学难得的文献资料。本文拟就其特点、内容和观点初步作一评述。

一 与《琴声十六法》的关系

明初冷谦的《琴声十六法》中有不少文字被徐青山直接采用，或稍加改动。然而徐青山并不是盲目抄袭，而是通过鉴别，有所选择，有所改动，并增加了许多自己的见解。他没有墨守原有的十六法，而是扩充为二十四况。保留原称的只有六条重要的条目，即和、清、古、淡、洁、轻；另外十条则更换了名称，其中有的意思相近，有的采用了原释文，包括虚改为静，高改为远，幽改为逸，中改为雅，松改为圆，脆改为健，奇改为细，清改为溜，徐改为迟，疾改为速。新增加的八条虽然失之烦琐，却也体现出作者独到的见解，它们是：恬、丽、亮、采、润、坚、宏、重。

原来的十六条主次不分，齐头并列，改动后则面目一新。主要条目“和”从原来的第十四条跃居为全篇之首，释文则增加三倍。原来各条之间没有明显的联系，改动后则前有导言，后有结语，中间分门别类：先讲审美，共八条；次讲弹奏，共十条；最后讲节奏，共六条。三个部分互为表里，相辅相成，基本上构成一篇较完整的论文。

原来的释文简约，各条分量均等，如今该长则长，该短则短，总的文字增加了两倍。文中运用类比、反比，层层推理。为说明问题，引用了唐代韩愈、刘长卿的诗句，宋代苏轼、朱熹的言论，《乐志》、“贝经”中的文字，以及具体的琴曲曲目等等。为启发读者的想象力，还穿插了一些富于

诗意的描述。文字比较活泼，说理比较透彻，问题探讨得比较深入。比起《琴声十六法》来，显得更丰富，更完整，更合理，更深入，有了明显的发展和提高。

二　主要内容

《谿山琴况》的二十四条目归纳起来不外乎三方面内容，即审美、弹奏、节奏，分述如下：

1. 审美理想——“其所首重者，和也”

审美理想在全文中居于突出地位，“其所首重者，和也”，更是放在第一条中详加论述。这是因为“和”在我国传统音乐理论中一向受到重视，从先秦时代起，就不断有人论及，宋代范仲淹针对琴学所提“不躁不佞”的“中和之道”，在琴界更有影响。不过，以前的讨论偏重于理论，《琴况》则结合音乐演奏进行了具体分析，包括弦与指和、指与音和、音与意和这三个层次，最终要做到“神闲气静，蔼然醉心”。也就是说，神态安闲，气息平静，面貌和蔼，心情陶醉的精神境界。

与“和”相联系的还有“静、远、雅”。“静”即“淡泊宁静”，“雪其躁气，释其竞心”，排除一切世俗间的干扰；“远”是“得之弦外”，“境入希夷”，远离人间，沉湎于深远的音乐意境；“雅”是“在我还以自况”，只求抒发自我，而不迎合时尚。“和、静、远、雅”四者结合，构成和谐宁静、深邃高雅的艺术境界。

与上述艺术境界相配合，作者还提倡“古、淡、恬、逸”的艺术风格。“古”是“不取媚耳之声”，超凡脱俗的艺术气质；“淡”是“绝去炎嚣”，淡于娱耳艳声，讲求“真趣”的艺术品格；“恬”是“兴到而不自纵”，掌握分寸，留有余地的含蓄风格；“逸”是“安闲自如”，从容洒脱的艺术风度。作者分析这些要求时，没有忽略它们之间的关系，如“淡至妙来则生恬”，又如“但能体认得静、远、淡、逸四字……臻于大雅矣”如此等等。

在上述八项要求中，作者首先推重的是“和”，其他诸项都是在“和”的基础上派生出来的。在这个问题上，作者确实抓住了琴曲艺术审美活动的重要方面。但是“和”能否包括琴艺审美的全部内容呢？我以为不能。比如雍门周弹琴致使孟尝君“涕泪承睫”（桓谭《新论·琴道》），赵定的琴声使

听者“多为之涕泣”(《后汉书·刘昆传》注)，可见，悲哀也是一种美感。著名琴曲如《昭君怨》、《胡笳十八拍》等正是由于它们能催人泪下才产生了持久的艺术感染力。又比如沈佺期听的《霹雳引》“有如驱千旗，制五兵，截荒虺，斮长鲸”(《全唐诗》)，耶律楚材听《广陵散》写下“风雷恣呼吸”、“指边轰霹雳”等诗句(《湛然居士集》)，可见，威武雄壮也是一种美感。《广陵散》、《风雷引》等名曲就是由于它能催人奋发而产生了无比的艺术魅力。由此可见，“和”并不能概括琴曲艺术的全部审美内容，如果因为倡导“和”而排斥其他，那就不对了。

2. *弹奏规范——“清为声音之主宰”*

为了实现理想的审美效果，必须对演奏技法提出具体要求，制订出美的标准，取音要求弹出悦耳动听的音质，运指要求奏出婉转动听的曲调。居于主宰地位的是“清”，包括音质清亮、节奏清晰、章句清楚，其先决条件要：安静的环境、良好的乐器、洁净的琴弦、平静的心态、肃穆的气氛；“清静中……发为美音”，以“感人心”，这是“丽”；“清以生亮”，“出有金石声”，这是“亮”；“亮以生采”，讲求“指下神气”以“表其丰神”，这是“采”。以上清、丽、亮、采为取音的要求。

以下“洁、润、圆、坚、溜、健”则为运指的要求，其中包括三个互相对应的关系：既要洁净又要润泽，既要婉转又要坚韧，既要灵活又要明快。释文对它们的特点、要领和作用分别作有介绍，其中颇有精辟见解。如“圆满则意吐”，“其声如哦咏之有韵”，讲的是运指圆润要像唱歌那样有韵味，这样才能把意图充分吐露出来；又如“坚之本全在筋力”，“重如山岳，动如风发”，讲的是坚韧之声必须用臂膀上的筋力，像压下一座山那样沉重，然而移动起来却又要像一阵风那样轻快敏捷。这对于如何弹奏出理想的曲调是很有指导意义的。

上述这些美声的标准并非徐青山所独创，历代多有论述，如宋代赵希旷就提出过“琴有九德”的说法，其中包括“奇、古、透、润、静、匀、圆、清、芳”。不过当时主要讲的是乐器的质量，而不一定是弹奏的技法，后人在此基础上加工、改造、发展，《琴况》所论，尤其细致深入。

3. 节奏处理——“如四时之有寒暑”

琴曲的节奏变化非常丰富，可惜在传统的指法谱中却难以充分反映，只得靠口耳相传，或揣摩曲情根据经验灵活处理，历来在这方面有不少论述，如“疾而不速，留而不滞”(嵇康《琴赋》)，“急若繁星不乱，缓如流水不绝”(僧义海)等等。但是都比较简略，而且多局限于速度变化，其他如强弱变化等则较少触及。徐青山针对当时片面讲求轻微和徐缓的情况，指出：“指法有重则有轻，如天地之有阴阳也；有迟则有速，如四时之有寒暑也。”为此，他特意在“细”、“轻”之外，加上了“宏”、“重”这两个新条目，同时在迟与速中加强了“速”的释文。

“宏”与“细”是一对矛盾。作者认为弹琴应恢弘大器，从全局考虑，“失宏大，则其意未舒”；同时也不能忽视细致入微的处理，“遗细小，则其情未至”。“运指之细，在虑周(周密考虑)”，“全篇之细，在神远(艺术想象)”，章句转折处更要“缓缓拈出，字字摹神”。

“轻”与“重”是又一对矛盾，作者指出轻音忌浮而不实，重音忌刚暴杀伐。轻音长于抒发幽情，重音便于奏出气势，轻重交替运用，变化无穷。

“迟”与“速”这一对矛盾中，作者认为迟缓是奏出希声的必要手段，分三步骤：“希声始作”，讲弹奏前要平静下来，充分酝酿情绪；“希声引伸”，讲随着曲情的发展变化速度；“希声寓境”，讲随之进入音乐所要表现的意境。快速也分层次，小速“有行云流水之趣”，大速“急而不乱”。作者特别强调由于速度的变化才划分出乐句和乐段，“若迟而无速，则何以为结构”，这是很有道理的。

总的看来，审美理想是艺术活动的最终目标，主要靠头脑中的意识修养；弹奏规范是取得上述目标的技术保证，主要靠手指上的锻炼功夫；而节奏处理是综合前两者，在音乐中加以具体运用。这三方面联系起来，探讨出《琴况》在音乐理论上的贡献。

三　基本观点

贯穿于《琴况》全篇的基本观点对于了解作者有帮助，它们是：

1. 处理方面——“心通造化”

大自然创造万物，也创造了人和琴，因而天、人、琴一体，具有相通

的属性和共同的规律，这是古代琴论家的观点之一。嵇康《琴赋》中“惟椅梧之所生兮，托峻岳之崇岗”、“含天地之醇和兮，吸日月之休光”，就反映了上述观点。朱熹《紫阳琴铭》中“乾坤无言物有则，我独与子钩其深”，认为弹琴是探索大自然奥秘的手段，这样便把人和琴与大自然联系在一起。基于这种观点，《琴况》中开宗明义地宣称：“稽古至圣，心通造化，德协神人……于是制之为琴。”这里所说的“心通造化”，就是掌握了自然规律，与大自然息息相通。为此，作者强调“地不僻，则不清”，认为环境僻静与否，直接关系到弹琴的质量。他还认为自然界的变化规律同样也会反映到琴曲节奏之中，他把重与轻的变化、迟与速的变化与自然中“天地之有阴阳”、“四时之有寒暑”相提并论。

作者引述朱熹“但诚实人弹琴，便雍容平淡”的论断，认为弹琴家的品质、修养、气质像照镜子那样如实反映到他所弹奏的琴曲之中，主张弹好琴必先加强自我修养：“修其清静贞正，而藉琴以明心见性。”他认为弹琴不仅要“指上之清”、“曲调之清”，更要“心上之清”。“心不静，则不清”，“静由中出，声自心生”，“惟涵养之士……悠然而得”，强调“先养其琴度，而次养其手指”，“所为(谓)得之心而应之手，听其音而得其人”，“必具超逸之品，故自发超逸之音”，强调人品与琴品的一致性。

2. 创作方面——“深于气候”，“音随手意”

《琴况》中很重视琴曲作品的结构规律，指出：“篇中有度，句中有候，字中有肯，音理甚微，若紊而无序，和又何生?”又说：“章句必欲分明，声调愈欲疏越，皆是一度一候，以全其经曲之雅趣。”出于这种结构观念，在分析弹奏规范时也很讲求层次，如先讲指下之清，再讲曲调之清，先讲运指之细，再讲全篇之细，如此等等。这种结构观念的深入掌握便是“深于气候”。“气”即气质，这里指艺术修养；“候”即火候，这里指手法的分寸感。如果具备了必要的艺术修养，又掌握了手法的具体运用，便可以随心所欲地进行艺术处理，“深于气候，则迟速俱得，不迟不速亦得”。

创作的目标是表情达意，《琴况》中经常提到“意”。所谓“意”，既是指作品的思想内容，也是指作者或演奏者的意图。宋代成玉磵曾提出“弹琴以得意为主”(《琴论》)。元代陈敏子进而分析道：“意在声为多，或写

其境，或见其情，或家其事。”冷谦又提出“音与意和”。徐青山据此进行发挥，也讲弦与指和，指与音和，重点是音与意和；他讲希声始作，希声引伸，目标是希声寓境，寓境则高于“意”。他强调“意”在音乐中的统率作用，反对脱离内容表现的需要，凭空从纯形式出发来处理曲调，指出：“音从意转，意失乎音，音随乎意。”这就是说，音乐从属于内容的变化，作品的思想内容决定着音乐，音乐是内容表现的手段。具体到音乐中的速度变化，也要服从于意趣的需要，不同的速度具有不同的意趣：“小速之意趣，大速之意奇。”出于内容的需要而做出的速度变化才具有生命力：“速以意用，更以意神。”作者结合速度变化的运用，对“音随手意”的指导原则进行了具体的分析。

3. *审美方面——游神弦外*

“意”既然在音乐中起决定作用，那么，这种“意”是如何产生的呢？对此，《琴况》中不止一次地讲到“游神于羲皇之上”、“游神于无声之表”。“游神”，就是驰骋其艺术想象力。如果没有艺术想象，就谈不到“意”的存在。为了启发读者的想象力，作者本人多次现身说法，绘声绘色地叙述他在琴曲中所取得的体验。讲“和”时，他说：“其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可变也，虚堂凝雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议。”你瞧他讲得多么玄妙，要山有山，要水有水，暑天可以降雪，寒冬能够生春。如此神奇的变化，只有在艺术想象中才能存在。讲“清”时，他说：“试一听之，则澄然秋潭，皎然寒月，湱然山涛，幽然谷应。”讲“远”，他又说：“时为岑寂也，若游峨嵋之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。”无论是岑寂，还是流逝，都被作者加以美化了。讲“古”，他说：“一室之中，宛在深山邃谷，老木寒泉，风声簌簌，令人有遗世独立之思。”讲“淡”，则说：“清泉白石，皓月疏风，翛翛自得，高山流水。”讲“迟”，又说：“复探其迟之趣，乃若山静秋鸣，月高林表，松风远沸，石涧流寒，而日不知晡，夕不觉曙者，此希声之寓境也。”作者的想象力十分活跃，左一个“试听”，右一个“若游”，先一个“宛在”，又一个“乃若”，用不同的笔触，描绘出一幅又一幅诱人的图景。他津津有味地一次又一次地提到这种“雅趣”、“真趣”、“意趣”、“幽趣”，

确实是兴致盎然、趣味无穷，洋溢着作者的真情实感，颇有感染力。

然而，当我们为作者的激情感动之后，冷静下来思考，似乎还有些不够满足。请看，在这一系列画面之中，静的多于动的，冷的多于热的，死的多于活的，也许这是作者主观上的选择，但是把有生命的东西排除净后，无论如何是说不过去的。在《琴况》作者笔下，像《昭君怨》、《楚歌》、《渔歌》、《胡笳十八拍》这些以人物为题材的作品不见了，像《秋鸿》、《平沙落雁》、《鹤鸣九皋》这些以鸟为题材作品没有了，像《幽兰》、《梅花三弄》这些以花草为题材的作品也不存在了，这难道是合理的吗？即使像《潇湘水云》之类的作品，也决不仅仅是自然景色，它还有深一层的含义。令人遗憾的是，在徐青山的体验之中，除了自然景色之外，再也没有其他内容了，这是不符合琴曲的实际情况的。唐代薛易简曾历述琴曲艺术的种种功能，包括“可以观风教，可以摄心魂，可以辨喜怒，可以悦情思，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神”(《琴诀》)。如果像徐青山所说的那样，是不可能产生上述多种功能的。由此看来，徐青山的艺术趣味似乎狭窄了一些，也许他在当时的文人中间有其代表性，但并不足以概括琴曲艺术的全貌。

4. 功能方面——“涵养性情”

徐青山精心描绘了琴曲的种种意趣，无非是企图证明它的魅力和价值主要在艺术欣赏上。然而古人往往不肯公开承认这一点，却要板起面孔说：“琴之言禁也，君子守以自禁也。”(桓谭《新论》)或者说：“可以导养神气，宣和情志。”(嵇康《琴赋》)，在这种传统影响下，《琴况》也说：“古人以琴能涵养性情，为其有太和之气也。”甚至在其全篇一开始就郑重申明：“稽古至圣，心通造化，德协神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制之为琴。”把琴的功能归结为“理天下人之性情”，这与儒家“移风易俗，莫善于乐”的观点相一致。

如何来“理天下人之性情”呢？朱熹讲的非常明确，他说：“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心。”(《紫阳琴铭》)也就是说培育和发扬“正性”，禁止和压抑“邪心”。根据这种见解，《琴况》中所赞扬和倡导的诸如“神闲气静，蔼然醉心”、“安闲自如”、“潇洒不群”等等，应当属于“中和之正

性”了。《琴况》中所反对的诸如“喜工亲媚”、“气质浮躁”、“躁气”、“竞心”等等应是属于“忿欲之邪心”的了。这种划分和评价对于后人理解古代琴曲还是会有启发的。

《琴况》作者还多次提出“令人有遗世独立之思”，“令人心骨俱冷，体气欲仙”等等，总之是使人脱离尘世，忘却现实，进入一个虚无缥缈的世界。他还赞赏“使听之者游思缥缈，娱乐之心不知何去”，把“娱乐之心”与弹琴的目标对立起来，以“孤高岑寂”，“不入歌舞场”相标榜，嘲讽“苦思求售，去故谋新”，主张“藉琴以明心见性，遇不遇，听之也”，这就是说：我只顾自我欣赏，至于别人懂不懂，那就听其自便了。果真如此，所谓“理天下人之性情”云云，将只能是一句空话了。

尽管出现上述一些矛盾和不妥之处，但总的看来，《琴况》作者能够系统深入地探讨古琴的音乐美学，是难能可贵的。他真实地概括了古人的文艺思想，为后人了解和研究中国的古琴艺术提供了可信的依据。

〔附录十五〕 虞山派的“清微淡远”

虞山派是明万历年间在江南常熟兴起的重要琴派，为首的严澂和徐青山的琴学造诣很深，而且在理论上的建树影响深远，被人们称赞是：“黜俗归雅，为中流砥柱。”(《二香琴谱·琴学粹言》)“清、微、淡、远”既是人们对其琴学主张的概括，也是虞山派所倡导的琴曲风格。它反映出古代琴学所推崇的一种审美理想，它还标志着琴曲艺术发展的新阶段，本文拟对其含义、由来及影响作一初步探讨。

一

“清、微、淡、远”的含义是什么呢？为了准确地理解，应当从第一手材料中寻求答案。尽管虞山派的《松弦馆琴谱》中不曾直接论及，可是在徐青山的《谿山琴况》中却不难发现有关的释文，兹据以介绍如下：

关于“清”，作者认为它是理想音乐的基本条件，对创造美好的声音起着决定性作用。他说：“清者，大雅之原本，而为声音之主宰。”为了创造

美好的音乐，弹琴应选适宜的环境，避开喧嚣的闹市，寻求静谧清幽的处所，“地不僻，则不清”。弹琴者的精神状态尤为重要，应当摒除杂念，专心致志于音乐创作，“心不静，则不清”。这些都还只是演奏前的先决条件，至于具体弹奏的时候，则需要“指求其劲，按求其实”，以取得坚实明亮、悠扬悦耳的琴音，此之谓“指上之清”。由琴音组成的曲调，要求对比鲜明，层次井然，做到“节奏有迟速之辨，吟猱有缓急之别，章句必欲分明”，此之谓“曲调之清”。有了“指上之清”，又有了“曲调之清”，然后才能为创造“澄然秋潭，皎然寒月”这样理想的艺术境界奠定基础。

关于“微”，文章中虽未列出，但是却有“细”这一条意思相同，可以参考。其中也分两个层次：一是“运指之细”，指出“音有细眇处，乃在节奏间”，“妙在丝毫之际，意存幽邃之中”；二是“全篇之细”，强调“至章句转折时，……定将一段情绪缓缓拈出，字字摹神”。可以看出，这两点实际是“清”的补充，“运指之细”是“指上之清”的继续，“全篇之细”是“曲调之清”的延伸。不同的是“清”中的两条着重于基本技法，而“细”中的两条进而提出“意存”和“摹神”的要求。文章说在曲调的微细处加以适当的处理，就可以起到传神达意的作用，强调：“琴中雅俗之辨，争在纤微。”作者认为不能只注意宏大之处而忽略了细微间巧妙的处理，否则就不能充分表达感情：“但宏大而遗细小，则情未至。”情至之后，则音响有统率，曲调有生命，成为感人的艺术作品。

关于“淡”，文章作者认为这是音乐艺术的最高境界：“唯操至妙来则可淡。”又说：“故于兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓。”强调要掌握好表达感情的分寸，必须予以适当的控制，决不可漫无节制地尽情宣泄。为了做到这一点，重要的是提高自己的艺术修养，要“祛邪而存正，黜俗而还雅，舍媚而还淳”。这些问题解决了，便可不期然而然：“不着意于淡，而淡之妙自臻。”正如朱熹所描绘的：“有一种安闲自如之景象，尽是潇洒不群之天趣。”要达到这种境界，不仅要求表现技法游刃有余，而且需要艺术修养炉火纯青。这是很高的标准，所以文中强调指出：“舍艳而相遇于淡者，世之高人韵士也。”这里提到与“淡”相对立的“艳”，认为它“音韵不雅”，不如“淡”那样“不馥而馥”，“为蕊中之兰茝。”

关于“远”，释文中写道：“神为之君。”强调“神”是音乐的灵魂，作品中有了它，“时为岑寂也，若游峨嵋之雪；时为流逝也，若在洞庭之波”。幽静舒缓的曲调，使人联想到白雪皑皑的峨嵋之巅，万籁俱寂，心旷神怡；紧张激烈的曲调，则犹如泛舟于瞬息万变的洞庭湖面，波涛汹涌，惊心动魄。“倏缓倏速，莫不有远之微致”，不论音乐是快还是0慢，都有相应的艺术境界，给人以启迪，这就是“远的微致”，也就是艺术想象力。成功的演奏可以使人“音至于远，境入希夷”，引导人们深入奇妙的艺术境界，浮想联翩，意趣无穷，“而中独有悠悠不已之志”，所谓“得之弦外则有余”。

上述四者结合起来可以看出，“清”是音乐创作的基本手段，“微”和“淡”是根据艺术表现的需要对基本手段加以制约，最终达到“远”的艺术境界。也可以说，“清”是物质条件，其他为精神条件。没有物质因素，精神因素则无从体现；忽视精神因素，物质因素将失去灵魂。这种关系是符合音乐艺术一般规律的，同时也凸现了琴曲艺术的特殊规律。其中“微”和“淡”的要求就是结合琴的演奏方式和演奏性能而提出来的，这也是构成虞山派琴曲风格特色的所在。

二

清、微、淡、远相互配合，构成一个有机的整体，从而反映了我国古代一种音乐思想。这种思想源远流长，在传统文化生活中长期孕育而成。如果穷本溯源的话，儒家“乐而不淫，哀而不伤”(《论语》)的中和之道里应能找到它的母胎；道家“大音希声”(《老子》)的哲理中也可以寻见它的踪影；古人那种“淡泊以明志，宁静以致远”(诸葛亮《诫子书》)的处事态度也会对它产生影响。如此广阔的范围本文不能一一论及，这里仅就琴学领域中形成这种思想的脉络分三个方面加以探讨，这三者是：地方音乐风格、文人审美经验和虞山派的琴学论述。

不同地区的人民因为生活习俗和方言的不同而各有其不同的民间音乐，它们那种浓郁的地方色彩为琴曲风格留下了深刻的烙印，各个琴派在琴风上的差别，在很大程度上取决于它们的地方风格。历代琴派以地区相称(如江西派、浙派)，正是反映了这个现实。唐代音乐大师李龟年对此深

有了解，所以他在岐王府邸听琴，不需见到弹奏者，仅凭耳力就可以分辨出“此秦声”，或“此楚声”，说明他掌握了地方色彩这个钥匙。

虞山派的琴曲风格源于江南的“吴声”。早在唐代初年，吴声曾以其雍容恢弘的气派赢得知音者的称赏。当时著名琴师赵耶利通过吴、蜀两地音乐风格的对比，来评述它的不同特色，他说：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风；蜀声躁急，若激流奔雷，亦一时之俊。”（朱长文《琴史》）他用“清婉”来概括吴声的基本特色。为进一步说明这一点，他又用“长江广流”作喻，形象地介绍其内在的气质，又以“绵延徐逝”描绘，加强了形象的动态感觉，给人以无限的遐想，末了再次作出评价，说它“有国士之风”。

唐人所说的“清婉”与虞山派的“清”也许不尽相同，但两者都是对音质、音调的赞美，应是毫无疑义的。赵耶利所说的“绵延徐逝”与徐青山的“游思缥缈”、“悠悠不已”显然也是有其共通之处的。赵所说的“国士”与徐所说的“高人韵士”也难说有什么原则上的区别，正是江南水乡的高人韵士，以吴声为基调，不断谱写出各个时代的新篇章。

高人韵士或国士都是指具有文化教养和艺术修养，因而受到敬仰的人士。他们的审美能力一般要高于常人，其审美经验的积累，构成来源的第二个方面。

琴曲艺术虽然曾经源于民间，但在长期演变过程中，逐渐形成文人学士所特有的一门艺术。到了宋代，这种文人化的程度已经成熟，不少著名文人如范仲淹、欧阳修、苏轼、朱熹等都曾经在理论上阐述关于琴的审美经验；一些专门致力于琴学的名家如崔遵度、朱长文、成玉磵等人，更是孜孜以求，深有所得。

崔遵度从事于琴学，垂五十年，他认为：“颐天地之和，莫先于乐；穷乐之趣，莫近于琴。”他对琴如此推崇，并非完全出于感情上的偏爱，而是有其理论上的依据。范仲淹非常敬重他，曾经向他请教：“琴何为是?”他答：“清厉而静，和润而远。”范仲淹就此加以阐释说：“清厉而弗静，其失也躁；和润而弗远，其失也佞。不躁不佞，其中和之道欤?”（《与唐处士书》）“清厉”、“和润”讲的是音乐外在的美感，要求音质清晰明快，音调

委婉和谐，“静”和“远”讲的是音乐内在的美感，讲求风度从容，意蕴深远。如果仅有清晰明快而没有在节奏章法上有条不紊地表现，将会产生烦乱躁急的不良后果。如果仅有委婉和谐而缺乏发人深思的艺术感染力，也将流于华而不实的弊端。既要求美妙的音调，又要有高雅的情趣，这就是范仲淹所推崇的“中和之道”。

范仲淹指出来的这两个弊端在《谿山琴况》中也有类似的告诫。如“最忌连连弹去，亟亟求完，但欲热闹娱耳，不知意趣何在”，这段话应是范氏所说“躁”的具体化；又如“若音韵不雅，指法不隽，徒以繁声促响触人之耳，而不能感人之心，此媚也”，这段话又像是对范氏所说的“佞”作的发挥。范仲淹是北宋人，徐青山是明末人，两人相距约六百年，何以见解如此一致呢？原因就在于他们具有较高的艺术修养，继承并总结了传统文人的审美观，并用以揭示出艺术的一般规律。他们认为作品如果“毫无意趣”，“不能感人之心”，那还有什么价值可言？即使利用“繁声促响”使人们“热闹娱耳”一番，也是没有多大意义的。

前面我们引述唐、宋时代的琴学言论，只是想说明“清、微、淡、远”的历史渊源，决不是意味着可以忽视虞山派自己的理论建树，他们坚持了琴曲艺术的优良传统并发扬光大，其功绩是不容低估的。一个时期以来，琴坛盛行以文对音，无视音声本身的艺术魅力，严澂则认为：“声音之道微妙圆通，本于文而不尽于文，声固精于文。”(《松弦馆琴谱·琴川汇谱序》)他强调指出音乐具有一般文辞所不及的艺术感染力。徐青山根据这种观点进一步加以发挥，把音乐的美学要求划分为二十四条，逐条加以阐述，系统而全面地发展了严澂的论点，这就是本文曾大量引证过的《谿山琴况》。这篇美学专论提出许多新见解，比前代有关论述丰富而深刻得多。比如明初冷谦的《琴声十六法》中虽也讲到“清”，却不像徐青山那样分为“指上之清”和“曲调之清”。至于“微”和“远”则根本不曾提及，可见虞山派在琴论方面确实有所发明，“清、微、淡、远”正是这种条件下的产物，它精确地概括出虞山派的新见解。

在《谿山琴况》中，把所论述的问题分为二十四条，就一般的音乐美学要求来讲，如此细致的分析或许是必要的，但是作为虞山派最有代表性的

风格特征，并不需要这样面面俱到，主要突出它的重点就很够了，于是“清、微、淡、远”从二十四况中脱颖而出。

二十四条中的宏、细、轻、重、迟、速都与节奏的处理有关，把它们纳入“曲调之清”，可能眉目更清楚些；其中丽、亮、采、洁、润、圆、坚等条目，基本上属于音质问题，似乎可以包括在“用指之清”的范围之内。另外还有古、恬、逸等条目与“淡”的含义比较接近，在分条阐述中难免会出现重复。这些情况说明，划分为二十四条确有不利之处，很有必要加以简化。徐青山本人就曾作过这种尝试，他说：“但能体得静、远、淡、逸四字，则臻于大雅矣。”苏琴山在《鼓琴八则》中也说过：“要之，二十四况不外‘清和’二字，‘古、静、淡、远’皆从此出。”(《春草堂琴谱》)他们把二十四况加以简化的这些做法，无疑会为“清、微、淡、远”提供借鉴。

据此可知，江南水乡的音乐风貌，文人学士的审美情趣，加以虞山派的独创见解，这些都是“清、微、淡、远”产生的根源。

三

传统文化的沃土中孕育了“清、微、淡、远”的审美观，同时它又丰富着传统文化，提高了传统创作、演奏和欣赏的水平，繁荣发展了琴学理论，具体表现为演奏手法的更新和曲目、曲谱的更新。

先秦时期基本上是拨奏空弦、抚琴弦歌，其演奏手法与筝瑟没有太大的差别。汉、魏以来，虽然增加了泛音和按音，但是传统的演奏手法还没有明显的突破。后世琴家发展了按音滑奏，这种状况才有所改变。利用按音滑奏出多种装饰性乐音，大大丰富了琴曲的表现力。它们包括吟、猱、绰、注、进、退、逗、撞、分开等，这些滑奏的按音便于模拟人声的吟哦，增加了曲调的韵味。早期作品因为还不曾充分发挥按指表现力，所以人们称之为“声多韵少”。“清、微、淡、远”的审美观为运用和发展这些新的演奏手法提供了理论根据，赋予了艺术表现的生命力，从而广泛流传开来。

试以早期传谱与后世传谱作一比较，就可以发现它们的演奏手法与风格有很明显的差别，其一就是按指的运用在早期传曲中要简略得多。有些名曲在广泛流传中经过人们的加工发展，从而以新的面目出现，如《流

水》、《潇湘水云》、《渔歌》。还有一些在新的条件下创作出来的作品，逐渐取代了老的传统曲目，如《良宵引》、《平沙落雁》、《梧叶舞秋风》等。从这些作品的题解中还可以看出，人们对作品的处理和理解都已达到一个新的高度。早期琴曲一般是介绍一下有关的传说故事，至于音乐本身，则较少触及，如今却大不相同，请看《平沙落雁》的题解："盖取秋高气爽，风静沙平，云程万里，天际飞鸣，借鸿鹄之远志，写逸士之心胸者也。"(《天闻阁琴谱》)再看《良宵引》："是曲虽小，而义有余，其中吟猱绰注，起承转合，井井有条，浓淡合度，意味深长。"(《琴学初津》)一个介绍作品中展现的艺术境界，一个分析作品中的艺术结构，最终归结到："远志"、"心胸"、"义"、"意味"。

这些题解反映出人们对音乐艺术的表现力给予应有的重视，然而在虞山派之前，情况却远非如此。当时有许多粗制滥造的琴谱充斥于市，它们的编者对音乐并不感兴趣，他们热衷于逐音填配文辞，或为一些并无音乐性的文辞配音。这些"作品"一般都没有演唱的价值，严澂去世前的四十年间(1585—1625年)，出版的琴谱中这类歌集占有半数，达十余种，其中有少量可取的作品，也被淹没在大量低劣作品之中。由于虞山派不遗余力地批判这种倾向，提高了人们的辨别力，这类歌集才逐渐丧失了市场，销声匿迹了。此后三百年间出版的七十多种琴谱中，专门歌集已减少到不到十分之一，而且有了根本的改进，再也不是以前那种样子了。

演奏手法的演进和曲目、曲谱的更新都反映出人们的欣赏水平有了很大的提高，人们把琴坛出现的这种进步归功于严澂，把他"比之古文中之韩昌黎，岐黄中之张仲景"，以致"一时知音翕然宗之"(《二香琴谱》)。1936年成立的今虞琴社的命名，也是对当年的虞山派表示追慕景仰之意。三百年来，江南一带琴人辈出，在全国琴坛居于举足轻重的地位，虞山派显然是发挥了作用的。

在一个时期内，"清、微、淡、远"被一些弹琴家视为审美的最高理想，但是今天看来，它的局限却很明显，特别是片面强调"微"和"淡"，必然会产生流弊。徐青山原也主张微细与宏大两者"不可偏废"，认识到只顾微细而忽略从宏大处着眼"则其意不舒"，但是人们在实际运用当中却往往

过分在微细处下工夫：一些富于表现力的走手音被片面地加多、延长；有时按音的余韵早已消失净尽，手指还按在弦上移动不已，这就很难使人产生共鸣了。与“淡”相对应的因素诸如“亮、丽、采、速”等在徐青山的《谿山琴况》中也曾专门论及，但是人们在具体执行时，却往往偏爱古朴淡泊而排斥其他，甚至像《广陵散》、《梅花三弄》、《潇湘水云》等这样一些历史名曲，也因其“繁声促响”而一度遭到冷落。这种片面性极度发展之后，不免会导致曲目、题材的狭窄，趣味的单一，表现手法的程式化和神秘化；还会导致排斥其他风格的艺术，《谿山琴况》中所谓“弹琴不清，不如弹筝”就流露这种意味。妄自尊大，固步自封，只能使古琴艺术趋于枯萎，这当然是虞山派开创者们始料未及的了。

七评： 声既异门， 学亦随判

——流派种种

琴派是琴学繁荣的象征，不同风格的演奏，通过比较，其中一些具有共同特点的人被称为某派。名称大都是约定俗成，逐渐固定下来的，如吴派、熟派、琴川派、虞山派都是指的同一琴派。琴派是琴学发展的结果，演奏水平达到一定高度才能形成风格，才能形成琴派。这种风格又随着时代的发展在不断的变化之中，各个历史时期各有其不同流派统领琴坛，明初是浙操徐门，明末是虞山派，清代是广陵派，如此等等。

不同地区的方言民谣对琴风影响显著，同一地区琴人之间交流频繁，互相学习，容易构成共同的风格，为此琴派多以地名相称。著名琴派以其成功的演奏和突出的艺术创造赢得众多知音，拜倒门下求师称徒。名师是琴派的代表人物，有时以琴师命名流派，如唐代的沈家声、祝家声、董家本，史称“师既异门，学亦随判”。琴派大都有其代表曲目和谱集，如川派的《流水》、广陵派的《五知斋琴谱》等等。近代以来交流频繁，突破了过去各据一方的小天地，各派的特点已经逐渐趋于消失。



第八章　清代



清·吴宏《小山远歌图》

清兵入关，取代了朱明王朝。在清朝统治的初期，全国各地兴起了此伏彼起的反清斗争，许多琴人也以各种方式参加了这一斗争。具有悠久民族传统的古琴艺术，并没有因为统治者的朝代更替而衰弱下来，甚至在清代初年就编印出版了大量古琴谱集。

随着清代经济的恢复和发展，琴人的活动也日渐频繁起来。他们传授门徒，寻师访友，著书立说。有的和文人合作谱写琴歌，有的继承虞山派传统创立琴派，其中以广陵派的影响为最大，广陵派编传的《五知斋琴谱》、《自远堂琴谱》一直到近代仍盛行不衰。清代琴家对传统名作有许多加工和发展，同时还利用传统题材，创作出一批颇受欢迎的作品。在这样丰富的实践经验基础上，一些琴家开始对有关美学、律学进行了比较系统而深入的探讨，理论的建树比明代有显著进展。

第一节 琴人

清代的琴人很多，仅见于记载的就超过千人，其中以经济文化发达的吴越地区最为集中，成就较高，影响较大的琴家也多出在这一地区。他们继承了明代琴人的传统，不少同好者朝夕相处，互相切磋，共同研讨；有的定期聚会，组成琴社，经常交流观摩；有的遍访外地琴友，广泛吸收各家之所长，不断丰富提高自己的演奏。一些知名琴师在子弟或琴友的帮助下，辑印了自己的传谱。清代编印的谱集超过明代一倍以上，有些流行的版本多次再版，同时还有不少未及刊印的抄本、稿本传世。

清初韩畕、庄臻凤等人创作了不少琴歌，歌词的艺术性较比明代要强。广陵派接过了虞山派的传统，以扬州为中心，师徒相传，人才辈出。同时，清代在加工整理传统曲目、发展演奏技法方面，有着突出成就。在这一时期，国师金陶及其后继者广泛的艺术活动也颇著声誉。

一 韩畕及琴歌作者

韩畕、庄臻凤、程雄、蒋兴俦在清初传有大量琴歌。这些琴歌体裁短小，形式多样，和明代琴歌的风格不同。歌词也较有意境，但曲调能经得

起时间考验的为数不多。

韩畕（约公元1615—约1667）　字石耕，宛平人（今北京大兴）。从小随父亲到南方，往来于吴越间，以琴名闻江左。他最擅长演奏《霹雳引》，人们形容他演奏这支琴曲，可以“直使山云怒飞，海水起立”。可以想见，他的演奏很有气魄与感染力。毛奇龄回忆少时听韩畕演奏，认为他的琴曲源于北曲，所以没有节拍。有一次他“以琴游山阴，蔡君子庄悦其声，而恶其无拍，思以扑节节之。每以掌按拍，山人大怒，推琴而起曰：‘此不足与言也。’”（《竞山乐录》卷四）他不肯轻易为达官豪绅们弹奏，这些人把他请到家里，小心奉陪到夜晚，也不一定能听得上几曲。在弹奏过程中，如果有听者谈笑，他就立即变色推琴而起，任凭主人再三致歉，也不肯再继续弹奏下去。钱塘县有一监司将官，派人请他教琴，他对来人说：“可以，但非执弟子礼不可。”监司听说他如此矜持自负，也就不敢来求教了。由于他如此桀骜不驯，所以终生穷困潦倒。

他的全部财产只有一张琴和两竹筐诗文。他写有数百篇诗文，辑有《天樵集》。其中有仿白居易《醉吟先生传》所写的《醉琴先生传》，是长数万言的自叙诗，写他从北京流落江南的经历，江淮人士颇有传抄。他对自己写的东西非常珍视，走到哪里都随身携带。有人邀他出游，他往往推辞说：“我的东西在这儿，不便轻易离开。”他终生不曾结婚，晚年寄居在哥哥家里。他所写的诗文托一个老媪保管，但在他生前就已经被用来烧火做饭、糊裱房舍，损失殆尽。死时才四十三岁。他死后，还有一个名叫成忍的福建僧人，不远千里赶来求琴，得知他已不在人间，痛哭而去。他所传的《忘机》、《释谈章》收在程雄所编的谱集中（《西湖客话》、《陋轩诗》、《平湖县志》）。

庄臻凤（公元1624—1667）　字蝶庵，江苏扬州人。庄臻凤幼年体弱多病，父亲从虞山请来白云先生教他弹琴和强身术，“日夕伴桐君（琴），为怡神悦性之友，气和响逸，心远体清，遂不知病之霍然而去也”（《琴学心声·自序》）。从此和琴结下了不解之缘，一直坚持了三十多年。

他和韩畕的关系密切，经常对人赞扬韩的琴艺，认为比自己高明。当他与人谈到韩畕身后的凄凉景况，常“相为流涕”。

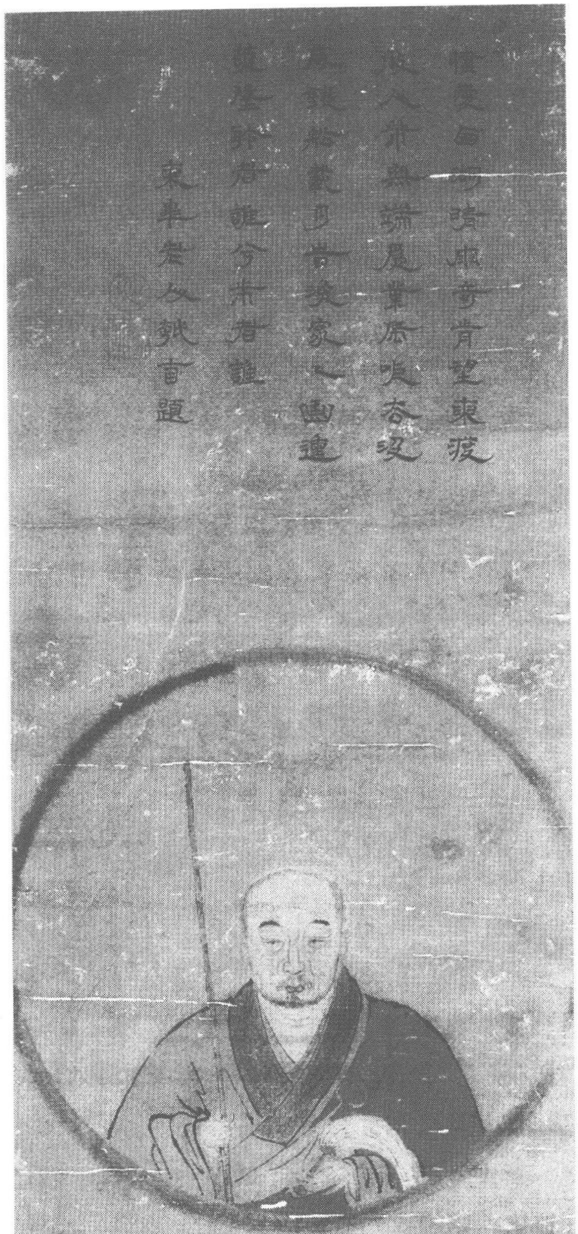
庄臻凤一生中的作品，基本上汇集在《琴学心声》中，共十四首，但他并不满足艺术上已取得的成就，对《琴学心声》不断进行修改，精益求精。他觉得旧传《云中笙鹤》“调长难于终曲”，遂将其“重编为二十四段，博而归约，首尾相应”，使这首结构散漫、冗长的乐曲通过精简压缩，全曲的整体效果得以加强。《梨云春思》也是一首流行之作，庄臻凤嫌它“宫商乖背”，不便于弹唱，但“独爱其词，遂依韵另谐新声”，以致“弹之不忍释手，听之不能去怀”。他流传最广的作品是《梧叶舞秋风》，有人称赞它“曲意萧疏”(《琴谱谐声》)，有人赞赏它“音韵纯正”(《春草堂琴谱》)，有人喜欢它“平顺和缓”(《琴学初津》)。各派琴家从不同角度加以肯定，说明它是一首经得起考验的力作。

庄臻凤经常在大自然中进行创作构思。他非常喜欢杭州西湖的山水景色，常到那里客居，“暇则屏居萧寺，卧起禅榻。弄弦作响，木叶纷坠，冷风西来，薄寒中衣，蝶庵俯而思，仰而啸”，这是对其创作时的描述。

庄臻凤有位弟子蒋兴俦，东渡日本后，对日本琴学有很大影响。他带到日本一批琴谱，其中就有《琴学心声》。这部作品也产生了一定的国际影响。

程雄　字颖庵，安徽休宁人。幼时喜骑射、击剑，后弃而学琴。“离北平而遨游四方，以琴名世，侨寓武林西湖之上。”得韩畕、陈山岷指法，“所弹曲操……一时无出其右者”。他和老师韩畕一样，对自己的琴艺非常矜重，“有以百金求指授者，雄掷金骂曰：‘若钱奴耳，奈何辱桐君！’”一时名流如朱彝尊、毛稚黄、王士祯等人制词题赠，他都谱之入琴，集为《抒怀操》，收在《松风阁琴谱》中。其中《九还操》、《松风引》是自叙性作品(《松风阁琴谱》、《徽州府志》)。

蒋兴俦(公元1639—1696)　字心越，浙江金华府婺郡浦阳人，受琴于庄臻凤、褚虚舟。原为杭州永福寺住持，公元1677年避乱东渡日本，公元1692年任水户岱宗山天德寺住持。他初到日本时，语言不通，靠书、画和琴与人交往。他带有五张琴，还带有《松弦馆琴谱》、《理性元雅》、《伯牙心法》、《琴学心声》及自己撰写的《谐音琴谱》。向他学琴的有医生人见竹洞，还有幕府旗下志杉浦琴川。琴川又传琴给小野田东川(公元1683—



蒋兴俦像

1763)。东川开始以授琴为业，教了不少琴生。据兒玉空空《琴社诸友记》所载，琴友多达一百二十人。日本人尊蒋兴俦为东皋禅师。现存《和文注琴谱》、《东皋琴谱》收有他所传的琴歌，歌词多为历代诗词(井上竹逸《随

见笔录》、香亭迂人《七弦琴之传来》)。

清代比较重要的琴歌作者和琴谱还有：沈琯，字秋田，编有《琴学正声》(公元1715)；汪烜(公元1692—1759)，又名绂，字双池，著有《立雪斋琴谱》(公元1730)；陕西长安的王善(公元1678—1758后)，字元伯，他在《治心斋琴学练要》中收入自己的创作共七曲，包括为李白《幽涧泉》和岳飞《满江红》所谱的琴歌。

二　广陵派

江苏扬州位于长江、运河交流之处，交通发达，经济、文化都很繁荣。李斗的《扬州画舫录》记载了这里文化生活的盛况。这里的琴家驰名远近，称为广陵派。

徐常遇　字二勋，号五山老人，清初顺治时人。他弹琴的风格近于虞山派，是广陵派的开创者。广陵派后来对于传统琴曲的加工、发展很有成就，但是徐常遇在当时对待传统琴曲却非常慎重。他针对“古琴曲传至今日，大都经人删改”的情况，提出了“古曲设有不尽善处，可删不可增”的原则，认为如果“大曲过于冗长重沓”，允许“大加删汰而成曲者”。他举出《羽化登仙》删为《岳阳三醉》，《汉宫秋月》删为《汉宫秋》，《渔歌》删为《醉渔唱晚》的例子，指出：删改者必须“能识作者之旨不可”，坚决反对“无知妄人，谬为妄删”。他认为删比增好一些，理由是删得不好，最多“如古玩字画之有破损，其未损处，故仍未尝减色也”，可是增添得不恰当，就像一碗清水加进了污浊，再也“无还原之日矣”，甚至认为“即使加得极佳，终非古人本来所有”(《二香琴谱》)。他这样过分强调“古人本来所有”，限制了人们的发展创造，是行不通的。以后广陵派发展、加工传统琴曲的作法，实际是否定了他这一看法。

徐常遇编有《琴谱指法》，公元1702年初刻于响山堂，以后又重刻于澄鉴堂，经他三个儿子校勘成书，就是现存的《澄鉴堂琴谱》。他的长子徐祜(字周臣)、三子徐祎(字晋臣)年轻时曾去北京报国寺，“拥弦角艺，四座倾倒”，一时京师盛传“江南二徐”。康熙皇帝“闻其名，召见畅春院。祜、祎对鼓数曲”。弟兄三人以徐祎的成就最大，徐常遇的琴书编辑出版，



《澄鉴堂琴谱》

主要得力于他。《扬州画舫录》中也说：“扬州琴学以徐祎为最。”有人以唐诗“一声之动物皆静，四座无言星欲稀”来赞美他的弹奏。徐祎的儿子徐锦堂，继承了父亲的琴学，并传给了广陵派的后继者吴灴。

徐祺 字大生，号古琅老人，也是扬州的著名琴家。他“笃志琴学，遂臻妙悟”，“每以正琴为己任”，曾遍访燕、齐、赵、魏、吴、楚、瓯越知音之士，“名震都下，为昭代之首推”。徐祺广泛研究各家各派的传谱，积三十余年，编成《五知斋琴谱》。所收三十三曲中以熟派（即虞山派）为主，兼收金陵、吴、蜀各派。曲谱中除解题、后记之外，还有许多旁注。这些文字记叙了对乐曲的理解和分析，并精细地注明出处及自己所加工之处。由于加工发展得比较成功，记谱又精密细致，深受琴家的欢迎。

《五知斋琴谱》编成之后，很久未能出版。过了五十四年之后，他的儿子徐俊在安徽遇到了知音者周鲁封，在周的帮助下，才于康熙六十一年（公元1722）首次刊印。徐俊字越千，周鲁封字子安，他两人的关系被誉为当代的伯牙和子期。“越千有谱，子安能考订而玉成；子安善琴，越千能推敲而属和。”周鲁封参与了《五知斋琴谱》的编辑修订工作。他主张“一操必有一操之命意，即文不能入调以合奏，亦当存文而备览，庶不负古人制



《五知斋琴谱》

曲之心”。有些乐曲经过发展，原有歌词已经不再能配上曲调，就把歌词附在乐谱的前或后，如《胡笳十八拍》就是采用了蜀谱、吴词词谱分记的方法。

吴灴(公元 1719—1802 后)　字仕柏，扬州仪征人，学琴于徐常遇的孙子徐锦堂。他们和当时云集在扬州的各地名手，如金陵吴宫心、蠙山吴重光、曲江沈江门、新安江丽田，以及本地的徐俊等人成天在一起“讲求研习，调气练指”，“夜则操缦，三更弗缀”(《扬州画舫录》)。当时《澄鉴堂琴谱》、《五知斋琴谱》“行世已久”，吴灴正处于广陵派的鼎盛时期，“殚心琴学数十年，古谱雅操，靡不淹通精诣”。他吸收了《律吕正义》和王坦《琴旨》，辑录琴曲八十二首，名为《自远堂琴谱》，共十二卷。他八十岁时受聘于观察李廷敬，在李的资助下，于 1802 年刊出了这部广陵派代表性的谱集。

汪明辰　字问樵，是扬州建隆寺的方丈(《芜城怀旧录》)。他曾向吴灴的弟子先机和尚学琴，“精于琴理。夏日炽热，随手成曲，名《碧天秋怨(思?)》，满座生凉”(《丹徒县志》)。道光初年(公元 1821)吴中一带盛行琴会活动，明辰也经常参加演奏。弟子甚多，入室弟子有秦维瀚和丹徒羽



《自远堂琴谱》

士袁澄(《墨林今话》)。他从释家观点出发，经常对学生们说：“乐之音足以宣幽抑，释矜燥，远性情，移中和。使人神气清旷，襟抱澄静，超然如出人境而立于埃氛之表者，惟琴焉。”(《蕉庵琴谱·自序》)他把弹琴当作超脱于现实的手段。

秦维瀚(约公元1816—约1868)　字延青，号蕉庵，扬州人。晚年编成《蕉庵琴谱》，是广陵派的晚期琴谱。秦履亨在该书的跋中说他“秉性冲淡，嗜古独深。弱冠即精琴理，迨年逾五十，朝夕不倦”。秦维瀚受指于汪明辰，经常在当地“与诸名士风月清燕。诸名士以文、以诗、以书画，而蕉庵敌以琴”，但当时太平天国大军驰骋于大江南北，“维扬三经兵燹，蕉庵辗转流徙，渡江而南，崎岖吴越之间。他日归来，芜城已荒。诸名士大都风流云散，而蕉庵岿然独存”，于是“蕉庵静坐一室，日临晋唐帖数行，理琴数曲，更以余暇，汇辑古今琴谱而订其得失”。这是《蕉庵琴谱》林达泉序中对编者的介绍。

三　金陶及其门弟子

金陶　字吾易，嘉兴人。康熙年间供奉内廷，“直养心殿鸿胪寺序班”，以后告老还乡。康熙皇帝于丁亥年(公元1707)第五次南巡时，金陶

进古琴及《奏御琴谱》(琴谱中包括《太平奏》、《万国来朝》两首歌功颂德的琴曲),受到皇帝召见,并弹奏了《太平奏》、《平沙落雁》等曲。他晚年隐居西湖,王泽山求他教琴,遭到拒绝,但王泽山仍然每天在门外听他弹琴。有一天,听不见往日的琴声了,王推门进去,发现金已卧病在床。王于是尽心侍护,终于感动了金陶,把自己的全部技艺都传授给王。王泽山又传给了李玉峰(《嘉兴府志》、《二香琴谱》)。

云志高(约公元1644—约1715) 字载青,号逸亭,广东文昌人。四岁丧父,六岁为乱兵所掠,漂泊于异乡,在福建一个周姓家里寄养成人,周家对他像亲人一样。初学书法,后专心学琴,"虽祁寒酷暑,卧病应酬,未尝少辍。而平生颠沛流离,母子相失,牢骚哀怨之怀,感慨不平之气,语默动静,莫不于琴焉寓之"。他认为弹起琴来可以"忘乎顺逆之境"、"泯其毁誉之形"、"众事为之不纷"。他就是这样专心致志、坚持不懈地从事琴学(《蓼怀堂琴谱·自序》)。他虽饱经忧患,却"为人喜交游,冠盖相望于途。每朝出暮归,衣不解带即鼓琴。或宴客池馆,列坐陈觞,吴歌楚舞,少间,即对客鼓琴"。他曾多方托人探求从小离散了的母亲,终于在时隔三十年之后和母亲团聚。他"尝遍访吴、越、齐、楚之以琴名世者。及至燕京,与国师金公吾易声调契合,针芥相投。入粤相访,戾止池亭,留连两载,尽传其秘。因稽订撰注,会而成谱,寿诸梨枣"(《蓼怀堂琴谱·黄国璘序》)。现存《蓼怀堂琴谱》所收三十曲,就是云志高和金陶两人的传谱。

韩桂(约公元1771—1833) 字古香,武进人。他是金陶的再传弟子,李玉峰的学生。学成之后,"北至京,西走蜀,往来江浙数十年。凡遇名家,必虚心请益"。年过六十之后,虽已誉满天下,仍不断学习。听说谁有好的琴曲"必虔诚请授,虚心习练若初学者。故既得之后,无不青出于蓝"(《二香琴谱·自序》)。他的学生蒋文勋在《祭韩古香文》中,追忆了他对韩桂的认识过程,说最初"尚不知夫子之浅深",以后遇到先机和尚(吴灴的学生)等名手之后,才知道老师是"上追严(澂)、徐(青山),近继王(泽山)、李(玉峰),薄海内外无其匹也"。蒋文勋在《二香琴谱》中所收三十曲,注有不同来历,就是韩桂从多方面学习的结果。

戴长庚（公元1776—1833后） 字雪香，休宁人。他熟悉民间音乐，精通律吕之学，年近五十才开始向韩桂学琴，为的是帮助弄清律吕中的道理。他结合民间音乐、琴、笛和宋人词谱来研究律吕，著有《律话》一书。在该书自序中说："前代谈律诸贤，皆从雅乐一途进取，而庚却从民乐一道往来。"他研究律学能够结合民间音乐实际，和前人有着根本的不同。对此，他是引以为荣的。书中所收诸曲中，有他自制的两曲。他的律学知识对蒋文勋很有帮助。

蒋文勋（约公元1804—1860） 号梦庵，又号胥江，江苏吴县人。幼时听人们谈论伯牙和子期的故事，非常羡慕他们的友谊。十一岁时，见有人抱琴路过馆门，曾追着想听他弹奏。十六岁从书法老师那里知道当代还有不少琴家，老师给他介绍了一位谈荫人先生，弹奏《平沙落雁》，听得他直打瞌睡，觉得简直像是弹棉花。后来他向谈先生学了一曲《良宵引》之后，再听这首《平沙落雁》，"则洋洋盈耳，迥异前日焉！"感觉和以前完全不同了。于是他觉悟到："不得其门，登其堂，入其室，未由知其中之无尽宝藏也。"

三年后，他听了海内名手韩桂弹奏《平沙落雁》和《释谈章》，感受更深。他写道："令人心醉，即一弹一按，一上一下之间，无不出人意表。遂师事之。"在学琴过程中，韩桂鼓励他说："汝老老实实的弹去，工夫既到，纯熟之后，有不期然而然者。"经过刻苦练习，他又进一步体会到："我之指下久炼而成者，岂旦暮间摹拟而可得耶？"

甲申岁（公元1824），戴长庚也从韩桂学琴之后，经常为蒋文勋"指摘瑕疵，评赏佳妙"。蒋文勋为此在诗中写道："毫厘丝忽费商量，海内知音戴雪香。"他把戴雪香看做是"真当世之子期也"。有人曾问蒋文勋，你弹《洞庭秋思》，起手的三弦九徽四分是什么音？蒋答不上来，后经戴的指点，才知道是变徵音。从此，他又拜戴长庚为师，学习六律六吕之名，和三分损益、隔八相生之法。为此，蒋文勋尝云："余初学琴于韩师，欲传其节奏而已，及遇戴师，于律吕之学得其一端，始有以发明曲操之音调，著之于谱。无韩师之琴，不得遇戴师，无戴师之律，不足以辑谱。"（《二香琴谱·自序》）。由于戴雪香和韩古香两位琴师的名字中都有一个"香"字，

他编的琴谱就名为《二香琴谱》，用以纪念两位老师(《二香琴谱·自序》)。

〔附录十六〕 琴派的形成与演变

就如同戏曲、书法、绘画等艺术有许多不同流派那样，古琴的演奏艺术也有流派。各个琴派都有其独具的风格特征：有的深沉蕴藉，有的清新明快，有的雄劲刚毅，有的飘逸洒脱……这些不同的艺术风格竞奇争艳，装点得琴坛更加绚丽多姿。有经验的欣赏家往往对琴派很感兴趣，就因为它是进一步领略琴曲演奏的一个门径。历史上各个琴派的产生、发展和转化既有其自身的特殊条件，同时也与整个琴界乃至整个社会的形势密不可分，主要琴派的更迭变化尤其可以反映出琴学发展的基本脉络。总结它们的得失，研究它们的消长，作为音乐史学中一项不可缺少的课题，将为中国音乐建设提供有益的借鉴。

一 琴派的形成：地域、师承、传谱

古琴艺术在长期的发展过程中，某些具有共同风格的琴人形成琴派。共同艺术风格的产生有种种原因：首先起作用的是本地域的乡土风格，其次是一脉相承的师承渊源，再次还有共同遵循的琴曲传谱，这些都是形成琴派的必要条件。

由于琴曲艺术来自民间，它与民间音乐息息相通，所以地方色彩在琴曲中有着最为深刻的烙印。琴人们世代生活在自己的家乡，接受本地区土风讴谣的陶铸融冶，很自然地流露在他们的创作和演奏之中。不少作品直接或间接取自民间歌曲。那些具有浓郁的乡土气息的民间音乐孕育着各地的琴曲艺术。

我国最早的诗歌总集《诗经》就把古代民歌划分为《郑风》、《卫风》、《魏风》等等，因为按地域分类最能说明音乐上的不同特色。各种地方色彩的音乐，也只有通过相互比较，才更容易显现出它们之间的差别。楚囚钟仪为晋侯操琴，被认为是“乐操南音”，就是由于与北方晋国的乡音相比较的结果。钟仪通过弹奏这些“南音”，体现出对自己故土的深刻怀恋之情，致使晋侯把他释还楚国(事见《左传·成公九年》)。历史上还有许多类似的

事例，说明音乐中的乡土气息是很富于感染力的。楚汉争霸中不可一世的楚军，终于在“四面楚歌”中瓦解；东晋的刘琨利用胡笳声引起胡人的乡思，从而解除了胡人对自己的围困(《世说新语》)；北魏的朝云唱起《陇西歌》使敌人归降(《洛阳伽蓝记》)。这三件事例至今都有相应的琴曲传世，即《楚歌》，大、小《胡笳》和《碣石调·幽兰》，它们的音乐风格是很不相同的。

唐代名歌手李龟年到岐王府邸作客，只听到了琴声，就能分辨“此秦声”，接着是另一个人弹奏，他又指出“此楚声”。事后证明果然如其所说，前一个弹琴者为陇西人沈妍，后一个是扬州人薛满(《甘泉县志》卷十五)。于此可知，琴曲中的乡土特色是非常鲜明的。唐初著名琴师赵耶利曾形象地描述吴、蜀两地的琴声：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风；蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊。”指出吴声雍容稳健而有风度，蜀声急促多变而有气势，这两地的不同特征至今仍有遗存。明代吴地的虞山琴派继承了“清婉”的传统，以“清、微、淡、远”见称，近代川派琴师张孔山则发展了“激浪奔雷”的艺术风格，把传统的《流水》处理得更加具有奔腾澎湃的气势。正是因为地方风格对琴曲有如此深刻的影响，所以后世的琴派都以地名相称，如浙派、虞山派、广陵派等等。

同一地区琴人之间便于就近彼此交流，相互观摩，进而形成相近的艺术风格。一些杰出的弹琴家常常能对本地区起着主导的影响，历史上常有一些名手辈出的地方。如战国时“以鼓琴见齐威王”的邹忌封于下邳，于是汉武帝时琴待诏师中也出自该地，其后“邳俗犹多好琴，以中故也”(《琴史》引刘向《别录》)。又如蔡邕拒绝应召赴京为显贵们鼓琴，宁愿留在家乡传琴。后来陈留当地的阮瑀，以及他的家族成员阮籍、阮咸、阮瞻都是以琴见称的名士。再如，被司马氏杀害的嵇康，临刑前弹《广陵散》来抒发其愤懑之情。之后在他的家乡樵郡，又出了一个誓不为“王门伶人”鼓琴的戴逵。他的儿子戴颙也是有名的琴家。

戴颙继承家学又有独特的创造，他演奏的《广陵散》等传统作品“皆与世异”，还将一些民间作品进行加工改编(《宋书·隐逸传》)。像这样具有创造性的能手，他传的琴曲当然会带有自己独特的风格，所以“唐世琴工

复各以声名家，曰：马氏、沈氏、祝氏，又有：裴、宋、翟、柳、胡、冯诸家声。师既异门，学亦随判，至今曲同而声异者多矣”（朱长文《琴史》）。在传曲中标明各家姓氏，强调指出名手在传曲中的作用，凸现了作品风格的师承渊源。

初唐琴坛盛行沈家声与祝家声，这两家所擅长的《大胡笳》和《小胡笳》经凤州参军陈怀古传授给陇西董庭兰，可见这两曲的传布已经突破了地域的界限，于是不称地名，而以姓氏相称，这种更改显然出于需要，是客观实际的反映。

董庭兰出色地继承了沈、祝两家的声调，被诗人李颀赞扬为“董夫子，通神明”（《听董大弹胡笳声》）。当时董庭兰的声誉甚高，以致有“天下谁人不识君”（高适《别董大》）的诗句。连他的弟子也能青出于蓝，被誉为“沈家、祝家皆绝倒”（戎昱《听杜山人弹胡笳》）。他整理的传谱流传于后世，被称为“哀笳慢指董家本”（元稹《听姜宣弹小胡笳》）。盛唐时期不仅在诗坛涌现出李白、杜甫这样伟大的诗人，同时在琴坛也涌现出像董庭兰这样大名鼎鼎的专业琴师，反映出琴学发展进入一个崭新的历史时期。

值得注意的是，后人称他的传曲为“董家本”，而不是“董家声”，这说明唐代的琴学出现了新的情况：原来以文字记写的琴谱，经过曹柔等人不断改进，创造出更为简便的“减字谱”。从此，琴谱的使用日益普及，为琴曲的传播发挥了更大的作用。有了琴谱这个方便的工具，就可以不必局限当时当地的口耳相传，不仅能跨越地区，而且还能跨越时代，世代相传，经久不泯。

宋代琴谱“存于世良多”（袁桷《琴述》），在众多的琴谱之中，当时以珍藏在皇家秘阁的“阁谱”具有更大的优势。一则它可以凭仗着官方的有利条件，向民间广求名谱，《神奇秘谱》中的《广陵散》谱，就是宋代“复入于御府”而保存至今的；再则它可以通过当时权威性的有关机构予以甄别鉴定，“至大晟乐府证定，益以阁谱为贵”（《琴述》），这样就使之更有声望；三则以皇家官府的名义规定“非入阁本，不得待诏”（《琴述》），于是使用阁谱成为琴家最高的标准，一时之间“通南北所传，皆阁谱、宣和谱，北

为完颜谱，南为御前衹应谱”（袁桷《题徐天民草书》）。这些都是区别于民间野谱的官方藏谱。

利用官方权势自上而下地推行一种传谱，尽管可以得势于一时，却不利于发挥琴师们的创造性，其实，在当时“京师、两浙、江西能琴者极多，然指法各有不同”（《琴书大全·成玉磵论琴》。民间虽有丰富的艺术创造，却被排斥在阁谱之外，“别谱复不得人，其学寖绝”（《琴述》）。阁谱失掉民间创造的活力，逐渐趋于僵化，和当时的时代气氛很不相称，“媚熟整雅，非有亡蹙偾遽之意”（《琴述》）。相形之下，民间的“江西谱”却很富于生气，它的特点是“由阁谱而加详焉，其按抑也，皆别为义例”。“《秋风》、《巫峡》之悲壮，《兰皋》、《洛浦》之靓好，将和而愈怨，欲正而愈反，故凡骚人介士皆喜而争慕之，谓：‘不若是，不足以名琴也。’”（《琴述》）江西谱是有这样的优点，所以它能不胫而走，受到琴界的普遍欢迎，从而取代了以前的“阁谱”。

北宋时期成玉磵就已经指出：“京师过于刚劲，江南失于轻浮，惟两浙质而不野，文而不史。”（《琴书大全》）可见在阁谱、江西谱盛行时期，有识之士就曾经对两浙的琴风有过高度的评价。因而，到了南宋末期，“浙谱”又兴起，以前的阁谱和江西谱这“二谱渐废不用”（《琴述》）。

综上所述，吴声、蜀声强调的是地方风格；沈家声、祝家声强调的是师承渊源；阁谱、江西谱强调的是传谱区别，三者因琴学发展的不同阶段，而分别显现其主导作用，它们为琴派的形成孕育了必要的条件。但还不是正式的琴派，琴派主要指拥有一批琴人，宋元时期的浙谱传至明代，才被追认为浙派。

二　琴派的递变：浙派、虞山派、广陵派

宋元以来的新的浙派，明代的虞山派和清代的广陵派，这三者是历史上最有影响的琴派。它们之间因着时代的推移而各有其特点，却又一脉相承，对琴艺的发展和繁荣起着较为显著的作用。

浙派　是琴史中最早出现的琴派。它开始于张岩和他的琴师郭楚望，形成于杨瓒及其门客毛敏仲、徐天民，经过徐氏祖孙四代的传布和发展，在明代琴坛具有很高的声望。

张岩是南宋乾道五年(公元1169)的进士，做过参知政事。他认为“阁谱非雅声”，遂致力于琴谱的收集编纂工作。曾把韩侂胄祖传的古谱与民间购得的野谱合编为《琴操谱》十五卷，《调谱》四卷(陈振孙《书录解题》)。后因韩、张主战派失势，琴谱未能刊行，全部由琴师郭楚望“独得之”(《琴述》)。

郭楚望曾传授《乌夜啼》等琴曲给张岩(见《琴谱正传》)，他作为专业琴师，协助张岩直接从事于张氏琴谱的汇集整理。郭楚望继承了古今传谱中的丰富遗产，又有自己独特的创造，“复别为调曲”(《琴述》)，因此他能“以善琴名淳、景间”(《佩韦斋辑闻》)。他创作的《飞鸣引》、《秋鸿》，特别是《潇湘水云》艺术成就很高，至今仍传为佳作。他的传曲经弟子刘志方授予毛敏仲、徐天民，形成后来的浙派。

毛敏仲、徐天民本来学弹江西谱，自从毛敏仲学得郭楚望的商调曲之后，深得杨瓒的称赏，杨氏当即派遣并资助毛、徐二人继续将郭氏传谱全部学到手。毛敏仲在这样的基础上创作了大量琴曲，成为琴史上多产作家，现存琴谱中经常刊传的作品如《渔歌》、《樵歌》、《列子御风》、《庄周梦蝶》、《禹会涂山》、《山居吟》、《佩兰》、《幽人折桂》等，据传都是毛敏仲的创作。其中《渔歌》、《樵歌》又经后人不断加工，流传甚广，直至今天仍有人弹奏，曲中运用转调手法，在作曲技法上达到了新的水平。

杨瓒做过司农卿、浙东帅、少师，身居显贵，却对音乐非常内行。他及时鼓励门客学习郭氏传谱，同时还派人向民间搜求遗谱。其中仅《嵇氏四弄》就收有十多种不同谱本，他亲自审查，辨别优劣真伪。晚年与门客“定调、意、操四百六十八，为《紫霞洞琴谱》十三卷”(元人胡长孺《〈霞外谱琴〉序》)。这是一部收曲目最多的谱集，对后世琴学有很深的影响。该谱的缺点是都不曾注明出处，由于他“皆不著本始”，被袁桷批评是“慝前人以自彰”(《琴述》)。同时杨瓒的艺术观也颇为偏颇狭隘，《齐东野语》中说他的自制曲“皆平淡清越”，对于民间琴曲则“多黜削无余”，认为“此皆繁声，所谓郑卫之音也”。

如果照杨瓒这种搞法，浙谱也必然会如同阁谱、江西谱那样，很快就因僵化而被淘汰，幸而浙谱的传授并不掌握在杨瓒手里，而是徐天民和他

的儿子徐秋山，浙谱所以能一直传到明代，主要靠的是徐门。元代琴家如著《琴述》的袁桷，编《霞外谱琴》的金汝砺，还有演奏《胡笳十八拍》出名的宋尹文，都是得自徐氏父子的传授。徐氏第三代徐梦吉，号“晓山中人”，著《琴余杂言》，他曾长期在江苏常熟讲学(《浙江通志》)，在当地培养了许多琴家，为明代的虞山派奠定了基础。第四代徐和仲随父移居四明(今浙江宁波)，讲授《春秋》，编有《梅雪窝删润琴谱》，并创作有琴曲《文王思舜》(《浙江通志》)。

徐门祖孙四代在琴曲创作方面虽不如毛敏仲，可是他们对浙派传曲屡加订正，不断增益删节，精益求精，使之日臻完美。郭楚望的《商调曲》后来被加工为著名的《潇湘水云》；郭氏长达三十六段的大型作品《秋鸿》也是经过“徐诸公订”；毛敏仲的《渔歌》原名《山水绿》，后经徐和仲于“岁庚戌九日梅雪窝删制”；毛氏的《樵歌》原名《归樵》，也是“秋山、晓山二翁屡订本”(均见《琴谱正传》)。这些作品至今仍是琴曲中的精品，徐氏家门的功绩铭记其中。

明代初年，琴坛比较沉寂，浙派的地位还不很突出，明成祖召见的三位知名琴家当中，除徐和仲之外，另外两个刘鸿和张收都不是浙派。在《风宣玄品》的序文中还认为：“世传操有二，曰：浙操徐门，江操刘门。”前者指徐和仲，后者指松江派的刘鸿，两派还处于平分秋色未见高低的地位。以后，浙派逐渐取得优势，超过了江派，刘珠在《丝桐篇》中写道：“近世所习琴操有三：曰江、曰浙、曰闽。习闽操者百无一二，习江操者十或三四，习浙操者十或六七。据二操观之，浙操为上，其江操声多烦琐；浙操多流畅，比江操更觉清越也。”黄献在《梧冈琴谱》中也认为，浙操“殆非江操之寻常者可比”。而萧鸾在《杏庄太音续谱》中对徐门更是推崇备至：“我徐公晓山，浙人也。公之言行无容赞矣。然天赋公以殊才，独精律吕之学，写我国家和平之盛。故远而林壑，微而闾阎，尊而廊庙，所鼓诸曲，动曰‘徐门’。而其所传，世以浙名，盖欲以别江操，而俾后之学者审所尚也。公之惠满天下，虽庸人孺子亦得以识言律之正，遂使里弦巷歌，皆公之所传。”作者强调徐晓山对琴学的巨大贡献，受惠地区，首先是他长期讲学的江苏常熟，后来这里果然涌现出虞山琴派。

虞山派 因常熟有虞山而得名，又名常熟派、熟派，其创始人为严澂。他是宰辅之子，做过知府，曾聚集常熟琴人为琴川琴社。同时又与京师名手沈音（太韶）相往来，“以沈之长辅琴川之遗，亦以琴川之长辅沈之遗”（《琴川谱序》）。综合南北琴家之长处，形成驰名于世的虞山派，至今上海的今虞琴社就是为了纪念虞山派而得名，可见其影响之深远。

严澂的贡献还表现在从理论上批驳了当时滥填文词的琴风。他在《琴川谱序》中写道：“近世一二俗工，取古词用一字当一声，而谓能声；又取古曲谱随一声当一字，属成俚语，而谓能文，噫！古乐然乎哉？盖一字也，曼声而歌之，则五音殆几乎遍，故古乐声一字而鼓不知其几，而欲声字相当，有是理乎？”他的这些批判是切中时弊的。当时像杨表正的《重修正文对音捷要真传琴谱大全》一书，仅从书名之冗长庸俗已经可以看出编者是何等的市侩气了。该书把《流水》之类的器乐化作品生硬地填以文词，又将《出师表》之类的毫无音乐性的文章逐字配以琴声，这样做当然谈不到什么艺术价值。由于严澂的反对，“一时琴道大振，声希味淡之妙，遂为宇内推重”。人们把他比为“古文中之韩昌黎，岐黄中之张仲景”（《二香琴谱》），可见对他评价很高。

其实，虞山派的艺术成就首先应得力于琴师陈爱桐。严澂受学于爱桐之子陈星源，由于严氏反对快速作品，甚而把陈氏擅长的《雉朝飞》、《乌夜啼》、《潇湘水云》这些名曲都拒绝收入他主持编印的《松弦馆琴谱》。但是陈爱桐的另一个再传弟子徐青山却不是这样，他主张“有迟则有速，如四时之有寒暑也”。他认为像严澂那样“于迟意大有得”是很不够的，“岂独一迟尽其妙耶？”（《谿山琴况》）在他传授的《大还阁琴谱》中重新收录了被严氏摒弃的快速琴曲作品，从而使陈爱桐的传统得以全面继承。后人推崇虞山派，只提严澂，却忽视了陈爱桐、陈星源和徐青山等人，这是很不公正的。其中原因正如蒋文勋在《二香琴谱》中所说：“后之托名标榜者，不曰陈氏，而曰严氏，岂非宰辅之子，太守之尊，足以耸动天下耶？”《四库全书》收录他的《松弦馆琴谱》而无视其他，看来也是由于严氏社会地位的缘故。后人称虞山派“清、微、淡、远”、“声希味淡之妙”，实际只是反映了严澂个人的艺术趣味，未必能够代表该派全体。这种以一人来概括全派

的情况，到后来的广陵派中有了明显的改变。

广陵派 以江苏扬州为基地，这里古称广陵，是一个经济繁荣、文化荟萃的名城。清代琴学以此地为中心非常活跃，陆续涌现出许多知名的琴家，后人称之为广陵派。

这里最早的名家为徐二勋（字常遇）。他的两个儿子徐祜和徐祎继承了家学，曾赴京献艺受到康熙皇帝的召见。当时京师以“江南二徐”轰动了琴坛，他们的《澄鉴堂琴谱》是广陵派最早流传的谱集。

接着的名家有徐祺、徐俊父子。徐祺“历游燕、赵、吴、楚，访知音之士，积三十年”，所传《五和斋琴谱》是迄今最受欢迎的谱集。书中汇集的传谱都注明了出处，看得出是融汇了各派的传曲，包括：熟派十四曲、金陵派六曲、吴派三曲、蜀派三曲等，共三十三首。编者对这些作品进行了细致的加工，从而提高了广陵派的声望。熟派即虞山派，在书中占了近半数的份量，可见广陵派是与虞山派的关系极为密切，所以蒋文勋认为“吴派后分为二：曰虞山、曰广陵”，又说广陵派“其气味与熟派相同”（《二香琴谱》），据此说广陵派是虞山派的继续也未尝不可。

广陵派鼎盛时期名家还有吴灴，他受学于徐二勋之孙徐锦堂。当时各地名手如金陵吴宫心、蠙山吴重光、曲江沈江门、新安江丽田等“群集维扬，灴日与之讲求研习，调气练指”（《西神客话》）。吴灴吸取各家所长，勤奋练琴，“夜则操缦，三更弗缀”（《扬州画舫录》）。他汇集各派成果编九十三曲为《自远堂琴谱》，书中还采用了《律吕正义》、王坦《琴旨》等理论著作。

其后，广陵派又有秦维瀚编《蕉庵琴谱》、释空尘（云闲）编《枯木禅琴谱》等等。由于扬州在清代长期居于琴学活动的中心地位，所以《扬州画舫录》中对此有详细介绍。小说《红楼梦》中林黛玉从小在扬州学琴，也是这一现实的反映。广陵派是清代最为活跃的琴派。

应当指出的是，广陵派的兴旺是广泛吸取了各派所长，融会贯通而有所发展的结果。徐祺遍访各地知音，吴灴与各地名手切磋，都是反映了这个现实。它是以琴学普遍繁荣为背景的，当时的琴派除广陵之外还有许多，王坦《琴旨》中介绍了“一时知音遂奉为楷模”的虞山派，又评述其他琴

派说："中州派高古端严，宽宏苍老，然用意过刚，殊失优柔乐易；浙派清和善俗矣，惜其填词合曲，好作靡曼新声；八闽僻处边隅，唐宋后始预声名文物，其派多弃古调，务为不经之词，岂无乖于正始？金陵派之参序有节，抑扬有纪，可谓得古韵之遗，第取促节繁声，犹未免六代淫佚之失。"可见当时许多琴派都是各有特点的。黄晓珊在《希韶阁琴瑟合谱》中也说："无论金陵之顿挫，中浙之绸缪，常熟之和静，三吴之含蓄，西蜀之古劲，八闽之激昂……派虽各异，其间轻重疾徐，刚柔合度，皆有一定之节奏。"他的评述与王坦的说法可以相互印证。应当指出的是，王、黄二人所列举的各个琴派中偏偏不曾提及广陵派，这和《五知斋琴谱》中汇集有各派琴曲却唯独没有广陵派一样，原因是派别名称都是后人追认的，在当时还不曾名之为派。就当时来说，金陵、吴、熟各派其实都和广陵派密切相关，只是在经过岁月考验之后，人们才意识到有必要把它独立出来作为一个琴派来加以表述。

历史上的浙派、虞山派、广陵派既是一脉相承，同时又有自己不同的时代特点，它们与当时并存的其他琴派也是既有联系，又有区别。这三大琴派的递变，基本上可以反映近几百年来琴学发展的脉络。

三　艺术上成熟、繁荣、发展的产物

总结琴派在历史上的形成及其演变，初步可以得出下述几点体会：

1. 琴派是艺术成熟的标志。早期的琴艺，当它还处于初级发展阶段的时候，虽然和民间音乐具有广泛的联系，但是这种群众性的音乐创造，还未能结合琴的特殊性能，充分发挥演奏上的特点，也不曾加工提高成为具有独立品格的艺术。汉魏相和歌曲中琴的运用相当普遍，但它与其他乐器的区别并不很显著，只有它独立出来单独演奏之时，才有可能进一步发展，涌现出蔡邕、嵇康这样一些具有专门修养的琴学大师。

名家的演奏经验和创作经验，通过世代相传，积累日益丰富。隋唐以来琴谱的普及，又为琴艺经验的积累进一步提供了条件，在一些优秀琴师的带动下，这些高度发展了的演奏技能和表现手法，逐渐为更多的琴艺爱好者所掌握。通过交流比较，一些成熟的琴曲作品和艺术风格流传开来，这才形成琴派。演奏风格固然可以因人而异，但是成熟的作品和完美的风

格却不是一朝一夕可以出现的，必须通过继承与借鉴。因此，琴派是琴艺发展到高级阶段的产物，它标志着琴学艺术发展臻于成熟。

2. 琴派是琴学繁荣的结果。在那些战乱频仍、经济衰退、文化凋零的历史时期，或是生活贫困、交通闭塞的偏僻地区，能琴者寥寥无几，琴坛寥落，当然是谈不到琴派的。只有在经济富庶、文化昌盛、人才荟萃之地，只有琴学繁荣、多种风格竞奇争艳之际，才有条件产生琴派。一些主要琴派都是继承了丰富的历史遗产，吸收了各家之所长，又有独到的创造，从而在各派之间得到公认。它那别具一格的艺术创造和精湛的音乐成就，博得人们的赞许，吸引着人们争相学习，从而推动了琴学的发展。明代推崇“浙操徐门”，尊之为“徐门正传”；清代强调“世所传习多宗吴派，虽今蜀人亦宗吴派”(《二香琴谱》)；到了近代，人们又争学张孔山的川派《流水》，使之“艳称海内”(《沙堰琴编》)。多彩多姿的流派是普遍繁荣的沃土上绽发的朵朵鲜花，是琴师的辛勤培育的累累硕果。著名琴派在琴坛上更有着举足轻重的影响，各个时期的主要流派集中反映了当时琴艺的最新成就，代表着一定历史时期的主要倾向。

3. 琴派在发展中推陈出新。宋元以来的浙派取代了风行一时的江西谱，雄踞琴坛数百年，一时似乎没有什么敌手。其实，浙派传谱也是经过徐门四代不断加工改进，特别是与松江派较量之后，才取得了优势的。明代的虞山派不仅吸取了北方沈音的长处，而且又批判了滥填文辞的杨表正等人，这才受到人们的敬重。而清代的广陵派始终与众多流派为伍，在长期相互交流过程中，兼容并蓄，逐渐显现其优越性。每一琴派自身也经历着从发生、发展到转化消亡的过程。明代称浙派是“清越”、“疏畅”，清代则认为它“好作靡曼新声”，虞山派严瀓偏废快速琴曲，而徐青山则“疾、徐并重”。前代“所谓中州、白下、江浙、八闽之分”，到清代则认为“至今或灭或微”(《二香琴谱》)。近代又繁衍出泛川、诸城、九嶷、岭南等众多新的琴派。旧的消失了，新的又层出不穷，如此生生不息，繁衍不已，反映出琴学艺术不断前进，具有旺盛的生命力。

4. 琴派是社会各阶层力量的综合体现。琴派指的是一批琴人，首先反映了琴师们的辛勤劳动，同时也与客观条件密不可分，如果没有广泛的社

会基础，没有更多的热心听众，琴派也将难以产生社会影响。每个琴派都不是自封的，而是在与群众接触中自然形成的。往往有这种情形，即某些琴派在当时当地反而不如在后世或外地更有名声，更受尊重。这是通过比较和时间的考验，它的特点和作用才容易被人们发现的缘故。明、清时有些文人曾经自作主张，主观地划分为什么儒士派、隐士派、江湖派等等，但因得不到群众的承认，也只好停留在纸面上，没有什么实际意义。不过，文人的支持，特别是上层文人的支持，却是不可忽视的条件，像浙派中的张岩、杨瓒，虞山派的严澂，借助于他们的社会地位，加之财力物力上提供的条件，使得琴师的才能得以充分发挥，从而产生了更为广泛的影响。

总之，琴派既反映了艺术发展的特殊规律，又是作为一种社会现象而存在于历史文化的长河之中。

第二节　琴曲

清代的琴歌作品数量不少，而且一般都有作者可寻，但这些琴歌在音乐艺术上的成就不很突出，流传不广。水平比较高的是器乐曲，但这类器乐作品往往不容易辨别最早出自谁家之手，如果还借用了传统题材，就更容易使人误会为古代作品。如《水仙操》的题材取自伯牙学琴的故事，《鸥鹭忘机》的题材取自海翁和鸥鹭的寓言，这些题材都有着非常悠久的历史渊源，甚至可以上溯到汉代以前。清代琴家借题发挥、另创新意之后，却又常常沿用过去的解题。不过，只要核对一下以前的曲目、曲谱，比较一下它们的体裁、风格，就不难确定它们是清代以来新出现的作品。另外像《龙翔操》这样的曲目，尽管出现得较晚，却与以前的《龙朔操》(即《昭君怨》)混同起来，解题采用的还是王昭君的故事。其实，清代这首作品与传统的《昭君怨》毫无共同之处。当然，像庄臻凤所创作的《梧叶舞秋风》这类作品，在作者的问题上不需再有怀疑。然而，这样有明确作者可寻的琴曲不是很多的，绝大部分在辗转相传的过程中，经历代琴人的加工，已很难究其根源了。

《水仙操》

关于《水仙操》，一般在解题中都沿用这样一则故事：伯牙向成连学琴三年之后，曲子虽然能弹，却达不到“精神寂寞，情志专一”的程度。后来，伯牙独自一人在蓬莱山上，只听得“海水汩没漰澌之声，山林窅寞，群鸟悲号”，恍然颖悟，于是援琴歌道：

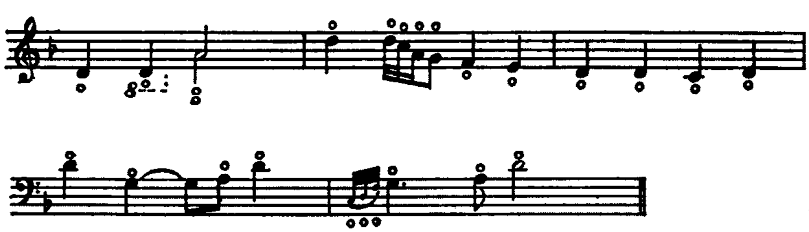
繄洞渭兮流澌濩，舟楫逝兮仙不还。
移情愫兮蓬莱山，欤钦伤宫兮仙不还。

此后，伯牙遂成为天下妙手。故事的意思是讲，学琴不能只停留在技术学习上，必须有较高的素养才能表现乐曲的情趣。

故事初见于汉代的《琴操》，唐、宋以来多有转载。北宋的《琴曲谱录》中虽有此曲目，却不见于明代的传谱，看来已经失传。曲谱初见于《五知斋琴谱》，用的是《秋塞吟》的曲名。《五知斋琴谱》中特别注明：“时腔，非古调也。”又注明传自金陵派。《五知斋琴谱》之后，同样的曲谱在《自远堂琴谱》等谱集中，却名之为《水仙操》。因此，琴家往往将曲意理解为伯牙学琴的故事。现据《自远堂琴谱》介绍如下：

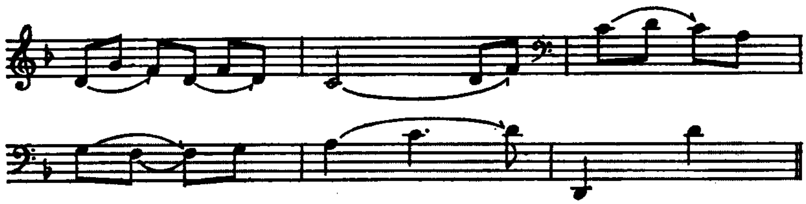
首段为散起，第二段之后步步加紧，到第六段形成高潮，以后又逐段收束。

首、尾各有一段泛音曲调互相呼应。开头用了如下一段幽静而纤丽的泛音曲调：

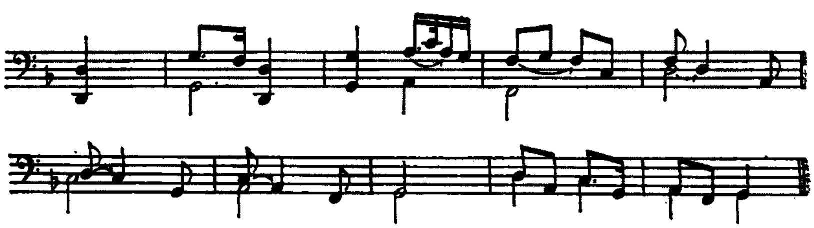


入调之后，运用委婉凄恻的按音滑奏，描绘出伯牙孤寂一人，处于蓬

莱仙岛中寂寞的心境。入调后各段主调近似，如第三段开头用了这样的曲调：



第七段之后，着重发展了前面出现过的欸乃曲调，借以形容伯牙乘船归去时的景象。



全曲以传说故事为线索，成功地刻画了一个幽美宁静的神话世界。自从《自远堂琴谱》定名为《水仙操》以来，相继刊载它的十多种谱都沿用了同样的解题。有的说此曲"逸韵泠然，摹神之作"，有的说它"缠绵幽咽，顿挫悠扬"。这首琴曲成为近代流行曲目之一。
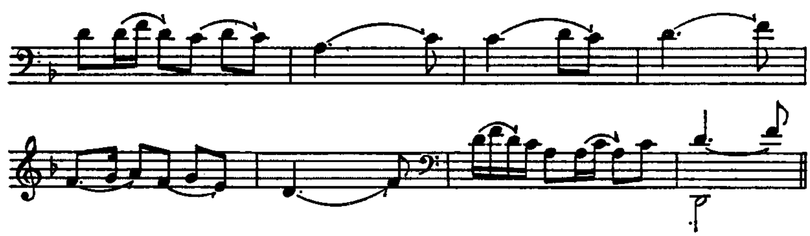
《鸥鹭忘机》

乐曲内容是根据《列子》中所载的一则寓言故事。这个故事说：海鸥经常从天空飞落在渔船的船头，和渔翁表示亲近。渔翁晚上回家把这一愉快的情景告知老伴。老伴说："咳！你真傻，怎么不捉几只拿回家来玩玩?"第二天渔翁出海，海鸥们好像已经看穿了渔翁的机谋，没有一个飞下来，再也不和渔翁亲近了。这一则寓言告诫人们不可存有机心，只有忘掉了机心，才能回归于自然。

宋代浙派琴家刘志方曾用这一题材创作有《忘机》一曲，明代琴谱中经常刊载，并用过《海翁忘机》等名称。清代流行的这一首比它短小得多，完

全是另一首新作，在形式和内容上都有所不同。它着重表现了“海日朝晖，沧江夕照，群飞众和，翱翔自得”的情景(《五知斋琴谱·后记》)。它摆脱了冲淡虚无的传统风格，“入调即用进复、退复，重见叠出”，使人“聆此音，心怦怦动而喜”。对于“此种指法，近日颇尚之”的情况，有人很不以为然，甚至攻击它是“郑卫而甚焉者”(《琴谱谐声·后记》)。

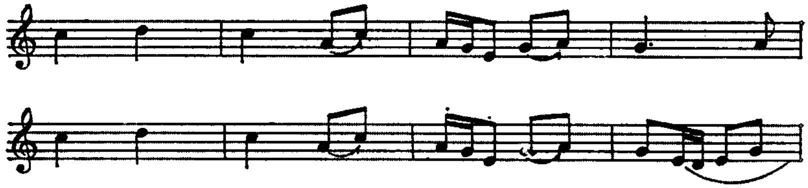
它虽被称为“游戏小品”，却有着颇为隽永的艺术效果。急速的泛音滚拂把人引入美妙的海上胜境，动听的按音滑奏则表现出海鸥自由自在凌空翱翔的景象。试以其第二段开头几句为例：
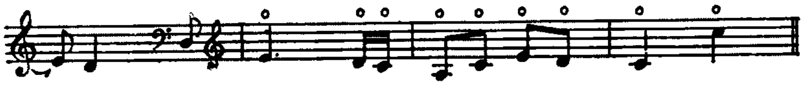


《龙翔操》

汉代琴操中的《飞龙引》虽然早已失传，但是以龙翔凤舞为题材进行艺术创作的传统却一直存在。“龙翔”顾名思义，是指龙在天空飞翔，但是清代一些惯于附古的琴家，却把它和《龙朔操》混同起来。明代的《杏庄太音补遗》，曾在曲目中误把“朔”印为“翔”，从此，“龙朔”就变成了“龙翔”。其实，清代的这首《龙翔操》和传统的《龙朔操》根本不是一回事。尽管《龙翔操》引用了《昭君怨》的解题，一般演奏者却不理会它，而是按标题的意思和作品实际表现的内容来处理这首作品。在实际演奏中，听不出什么哀怨的意味，相反，活泼、欢畅的曲调描绘出龙在穿云入雾时的生动景象。

全曲共十段，主要曲调在曲中反复出现，如第四段中：
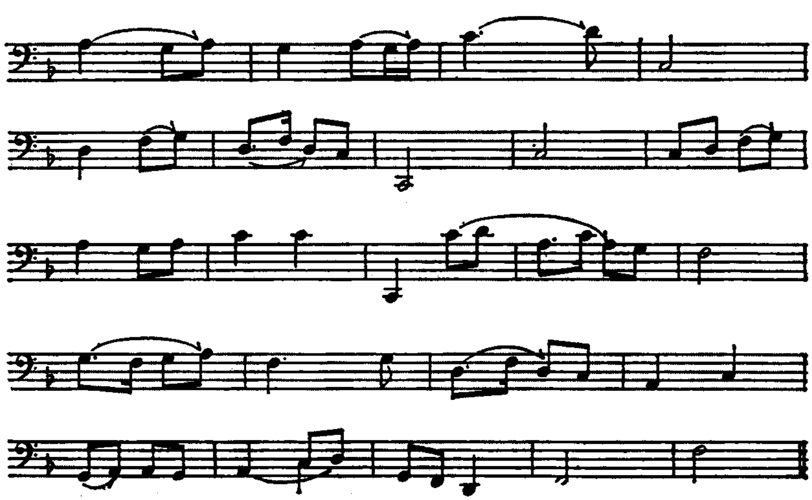




采用短句重复的手法，扩充了尾部，在尾部引入泛音曲调。曲调流畅，节奏活泼，颇有热烈欢腾的意趣，和龙在天空飞翔的情景颇为吻合。现在流传的这一琴曲见于《蕉庵琴谱》。

《梧叶舞秋风》

此曲的作者庄臻凤在《琴学心声·凡例》中介绍他的创作经验："予臆制新曲，或偶得名人佳句，或因鸟语风声，感怀入耳，得手应心。"说明是在文学作品或自然景物的启发下，创作出曲调来的。同时他很强调作品的独创性，说："音律句读，弗类他声，若不发明，难于入彀。"这首《梧叶舞秋风》比较能体现他的创作理论，是他现存十多首作品中最受欢迎的一首。《二香琴谱》在后记中说："惟此曲盛行于世，亦惟此曲最佳，故集谱者多收之。"有二十多种谱集收有此曲。《梧叶舞秋风》的曲调淳厚质朴，所以《琴学初津》认为，"是操节奏平顺和缓"，"可为入手之梯阶"。此曲意境耐人寻味，如句尾常出现八度下行的跳跃，具有在秋意寥落中沉思默想的静态，而演奏中上、下换音的运用，又有着风吹叶舞的动态。试以其第五段为例：



第三节　琴论

琴学理论经过明代的低潮阶段，随着音乐实践的不断丰富和开展，到清代又有了新的高潮，出现了许多有价值的论述。它们涉及演奏、创作、琴律、琴派以及歌词等许多方面，不少论述比较有条理而且深入，使得琴论的发展达到了一个新的水平。

一　庄臻凤的《琴学心声·凡例》

庄臻凤在他的《琴学心声·凡例》部分，谈了许多理论问题。除了上文介绍的创作问题之外，还有如下几点：

关于琴派，他认为“派有南北之分”，并且具体举出当时的主要派别，包括琴川（即虞山派）、白下（即金陵派）、古浙（浙派）、中州（河南）等琴派。主张尊重它们的不同风格和特点，反对根据自己的好尚，任意褒贬不同琴派的做法。

关于歌词，他指出有两类作品应当区别对待：一类是器乐化了的琴曲，如《秋鸿》、《潇湘》、《高山》、《流水》等，它们已经是“音出自然”，“妙自入神”，高度发展了的器乐作品，因之“不喜以文拘之，拘之则音乏滞”，反对生硬地配以文辞，减弱或破坏了它的艺术表现力。另一类如《阳春》、《白雪》、《捣衣》、《阳关》等，说它们“原取文谐音，岂可舍文而就音乎”，同时也反对一些“不善谐音者”，把作品配得“支离断续”，破坏了它的艺术性。

关于音乐的作用，他认为“琴乃除忧来乐之意”，不赞成那些“悲愁怨悼之词，抚之转增惆怅”的消极效果。这种见解与传统的一般说法颇有抵触，而在当时则是比较新颖的。

二　戴源的《鼓琴八则》

《春草堂琴谱》（公元1744）中的这个《鼓琴八则》，据执笔者戴源说明是他和苏璟、曹尚絅几个琴友平日议论的总结，其中提出不少有益的新

见解。

第一则“弹琴要得情”，强调了表达感情的重要。说琴曲是为表情而存在的，“有是情，斯有是声。声情俱尚，乃为有曲”。要做到“得情”，必须是“读书论世”，具备一定的文化素养。同时，演奏者还需专心致志，不能够“尘翳萦心，随手入弄”，草率从事。

第二则“要弹琴如歌”，重视作品的曲调性。他们认为：“所传之音，即所歌之声。”主张对琴曲的演奏，应当像唱歌那样自然，“须声声谐调，句句合韵，高下疾徐，不啻出诸其口”，反对“弄奇设巧，怪不成声”。

第三则“弹琴要按节”。分析了节奏的各种变化，指出节奏的重要性。

第四则“弹琴要调气”。办法是先要熟悉音调，在转折处换气，在句段结束处延展，使之从容自然。

第五则“弹琴要炼骨”。讲求“不仅于指上求之”，而且要“有周身之全力”，只有这样，才能“触指皆成金石声”。

第六则“弹琴要取音”。把徐青山的二十四况概括为“清”、“和”两个字，讲求句调分明，气脉连接，要求做到“清而不枯，和而有节”。

第七则讲“明谱理”。要认真奏出谱中所提示的指法变化，才能弹出它的“音韵”。

第八则“辨派”。将琴派分为疏脱古淡的“山林派”、纤靡动人的“江湖派”、律严音正的“儒派”，主张各派中“从其善者”。

三　王坦、曹庭栋的琴律研究

王坦　字吉途，乾隆初年南通州(今江苏南通)人。他从小跟父亲学琴时，就对古今定调名称的矛盾现象提出了疑问，受到父亲的训斥，以后就“不敢复请”。但他对于这个没有得到解决的问题，总是“怦怦于心，历有年所”。父亲去世之后，他又“挟琴走四方。有善琴者，即与之往复质疑，卒未得一当”。向琴人请教没有结果，于是又向藏书家借阅历代律书，还是始终得不到解答。最后他自己“反复潜玩，沉思累日夜。以五声之数核其理，然后悟一弦之为徵也”。原来琴的七条弦序，在演奏中早已经是第一弦为徵音，可是在许多理论著作中，却一直把它作为宫音，从而产生了

一系列矛盾现象。由于他弄通了这一关键问题，与此相联系的许多问题也就能够得到合理的解释。于是王坦“引而伸之，触而长之”，经过了五年的努力，在乾隆九年(公元1744)写出了《琴旨》一书。此书被誉为“发前人之所未发之旨”(《琴旨·自序》)。以后琴家，如吴灴、陈世骥等人，都从这本书中得到了有益的启示。

王坦懂得琴曲最初是由歌唱演变而来的，但他和严澂一样，对后世一字对一声的填词做法非常反感，认为是“谬种流传”，不仅失去了“歌永言”的传统，而且远不如元曲那样“抑扬高下”、“宛转可听”。他认为古曲离开了原词，传之已久，不需重新填配，以免“歧而二之”，而主张就音乐本身来欣赏。他说：“声音之道，感人至微，以性情会之，自得其趣，原不系乎词也。”(《琴旨·有词无词说》)

对于琴派，王坦认为是由于不同的生活风尚所导致的，“五方风气异宜，故俗尚不一”，说它们“传派虽分，音律实合”，并评论当时琴派说：“中州派高古端严，宽宏苍老，然用意过刚，殊欠优柔乐易。浙派清和善俗矣，惜其填词合曲，好作靡曼新声。八闽僻在边隅，唐宋后始预声名文物，其派多弃古调，务为不经之词，岂无乖于正始？金陵派之参序有节，抑扬有纪，可谓得古韵之遗，第取促节繁声，犹未免六代淫佚之失。”在这些派别中，他对浙派、八闽肯定较少，对中州、金陵肯定较多。最后谈到虞山派，则大为赞扬：“一时知音，遂奉为楷模，咸尊为虞山派。”虽其中也有人“喜工纤巧，好为繁芜”，那是他们“以赝乱真”的缘故(《琴旨·支派辨异》)。

曹庭栋(公元1699—1785)　字楷人，号六圃，嘉善人。他“绝意进取，闭门读书”，以绘画知名于时。从小学琴，以后历考汉、唐律书，发现“论者纷纷，卒无定法”，原因是理论和实践脱节，“论律者空言其理，而不能施于用。以指法授受者，能施于用，而究其理，于是往往相左”。经过他自己的钻研，于乾隆十五年(公元1750)写成《琴学内外篇》。《内篇》论“琴律正、变，倍、半之理，及定徽转调之法”。《外篇》则“荟萃古今琴说，而以己意断其是非”(《四库存目提要》)。

通过王坦、曹庭栋的研究，进一步澄清了从汉代以来的比附之说，如

把一、二弦比为君臣，把十三徽比为十二月加闰月，把琴长的三尺六寸半比为一年的三百六十五天等等。这类言论，长期充斥在琴论领域，随着科学技术的发展，经过许多琴人的努力，才得以肃清。

四　陈幼慈的琴论

陈幼慈　字荻舟，浙江诸暨人。从小就工于琴、棋，后来官至户部侍郎，“以琴游于朱门，缙绅从游者甚众”。他发现传统的谱集往往有“炫博矜奇”的毛病，徒然使读者“畏难罕学”，于是把十六首流行的琴曲，删繁就简，在道光十年(公元1830)编成《邻鹤斋琴谱》。其中琴论部分，提出了一些独到的见解。

他总结了琴音变化的规律：“总之，则清、浊二音互相配合，使之宣导湮郁而已。”又总结琴曲节奏变化规律：“凡制曲，始而必缓作，渐引入调，继而稍紧成章，至曲将终，又须放慢使收。无论长曲、短曲，同此一法。”

他认为“古时无谱”，因而“琴曲无古调可宗”。举出《阳春》、《白雪》这类著名古曲为例，说它们“莫不想象古意而成”。基于这样的理解，他主张习熟传统琴谱之后，可以根据自己的体会“加以润色”，反对“泥古恪遵”。他特别肯定并推荐了《松弦馆》、《大还阁》和《自远堂》这三种琴谱。

他从演奏风格和琴曲构成方面，指出南北琴派的区别：“南调数句后，必加收束另起，如掐撮三声、掐撮五声，皆收束之声也。另起以达未尽之意，使情致缠绵宛转，恒多幽闲适怨之音。北曲慷慨悲歌，声多激烈，故一气呵成，无结束另起之意，恒多愤发感叹之音。”

他也像一般琴学家那样提出“弹琴忌江湖时派”的论点，但进一步作出了一些合理的具体分析，说：“时派无非以指法纤巧、轻捷取音，顺指弹过，不辨宫商定位，以熟为胜。”他主张“以沉重、坚实为体，以吟猱婉转、含蓄停顿为用”，反对轻浮和草率，“徒使速速弹毕，以为纯熟”。他认为《客窗夜话》、《普安咒》，都属于时派曲目。至于以《大学章句》谱曲，更是他坚决反对的“俗韵”。

他很不赞成“动称宗常熟派、金陵派、松江派、中州派。或以闽派、

浙派为俗，以常熟派为雅，以中州派为正”的绝对化的说法，主张去掉门户之见，“无偏执某派之议”。

以上这些，在今天看来似乎是显而易见的道理，在当时却很少有人能像他这样一语道破。他能够明确地加以总结，对于启发思考、明辨是非，无疑是有帮助的。

五　蒋文勋的《琴学粹言》

蒋文勋的《琴学粹言》，见于《二香琴谱》，包括“论琴诗”、“论指法”、“论派”、“论琴歌”。

“论琴诗”中探讨了如何以诗文描写音乐的问题。他肯定了唐人白居易和宋人白玉瞻等人描写弹琴的诗。对元人耶律楚材，引录了他的“今睹棲岩意，节奏变神速”的句子，又引了“世人不识棲岩意，只爱时宜热闹琴”的句子，来说明琴曲演奏“速中有迟，迟中有速”的辩证关系，并说：“不然，若算子然，成何结构?”这话很有道理，没有快和慢的对比变化，一味快弹，像打算盘那样，是谈不到乐曲的章法结构的。历代琴人对韩愈的《听颖师弹琴》颇有争论，蒋文勋提出了更为新颖的看法，他认为诗人是贬抑奏琴者，而不是赞扬。如果真是赞扬、肯定颖师的演奏，韩愈应当是百听不厌，要求他一弹再鼓，然而诗的最后却是“推手遽止之”，足见诗人是决不再想听下去了。

“论指法”部分，把右手指法概括为：点子、轻重、手势，左手指法概括为：吟猱、绰注、上下，并逐项进行了分析。他把两手之间的关系，比为文章中的虚实字，说：“右弹如实字，左手如虚字。文章中实字亦有轻有重，有正有侧，有宾有主，有详有略。”又比作写字：“右弹如笔划，左手如映带，而笔划中亦有粗有细，有长有短，有浓有淡，有正有偏，有起有伏。”从而证明演奏中“实中有虚”的辩证关系。他主张“在实处用功”，说：“奇从正出，虚从实来。”认为左手的虚音“学者不用不为病，用而不佳适足为病”。这里的“实音”即按指的音准和节奏，“虚音”即走手音的装饰变化。他认为“实”是演奏的基础。

在“论派”中，他回顾了春秋时钟仪操南音，唐人赵耶利论吴、蜀琴

派，说明琴派古已有之，用来印证当代的“中州、白下、江浙、八闽之分”。说这些派别“至今或灭或微”，一直在变化之中。他还介绍了当代琴界的风尚是“世所传习多宗吴派，虽今蜀人，亦宗吴派”，又说：“吴派后分为二：曰虞山、曰广陵。”他分析了这两派的师承渊源，指出虞山派的真正创始者，应是严澂的老师陈星源和陈之父陈爱桐，同时也指出，广陵派“其气味与熟派相同”。这些都是很有见地的。

在“论琴歌”中，他把琴曲分为两大类：一类是“朝廷雅乐”，以合奏为主，为的是“宣扬功德，故皆有文”；另一类是“世俗独弹之虚谱”，如伯牙的《水仙》、沈遵的《醉翁》，说它们“导养神气，调和情志，故皆无文”。他肯定了《松弦馆》、《大还阁》、《澄鉴堂》等无文之谱，批判了杨表正等人“循字配音”的荒谬浅鄙。

蒋文勋这些琴论，根据实际材料，通过详尽而系统的分析，鲜明地提出了具有说服力的意见。这样精彩的音乐论述，在当时的琴坛颇为难得。

八评： 操弄调引， 功能各异

——体裁类别

一般人不大注意琴曲的体裁差别，其实如同文学作品有诗词歌赋那样，琴曲中则有操弄调引。一段体为调意，三段左右为吟引，五段以上为操弄。三者长短相差很大，但它们的结构却颇有共性：开始徐缓散板，中间发展趋紧，然后放慢，最后是泛音尾声。

调意的任务是呈示调性、调式和弦法，谱集中编在同调类作品之前，起呈示、示范作用，作为练习曲以熟悉弦路。它不像其他作品那样有介绍内容的标题，而是只标记调名，如《黄钟调》、《宫意》。

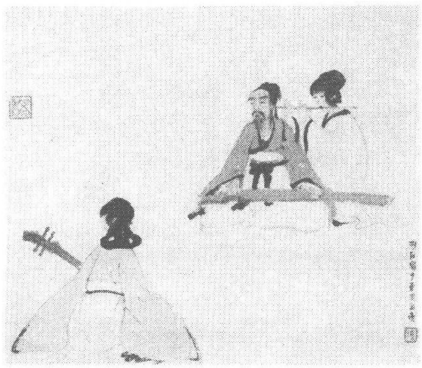
吟引之类多源于琴歌，在结构上和大型作品更为相似。麻雀虽小，五脏俱全，多用为入门的初级教材。在琴谱中，常根据其内容编在同类型题材的大型作品之前，作为它们的序引，如《飞鸣吟》和《秋鸿》，《山居吟》

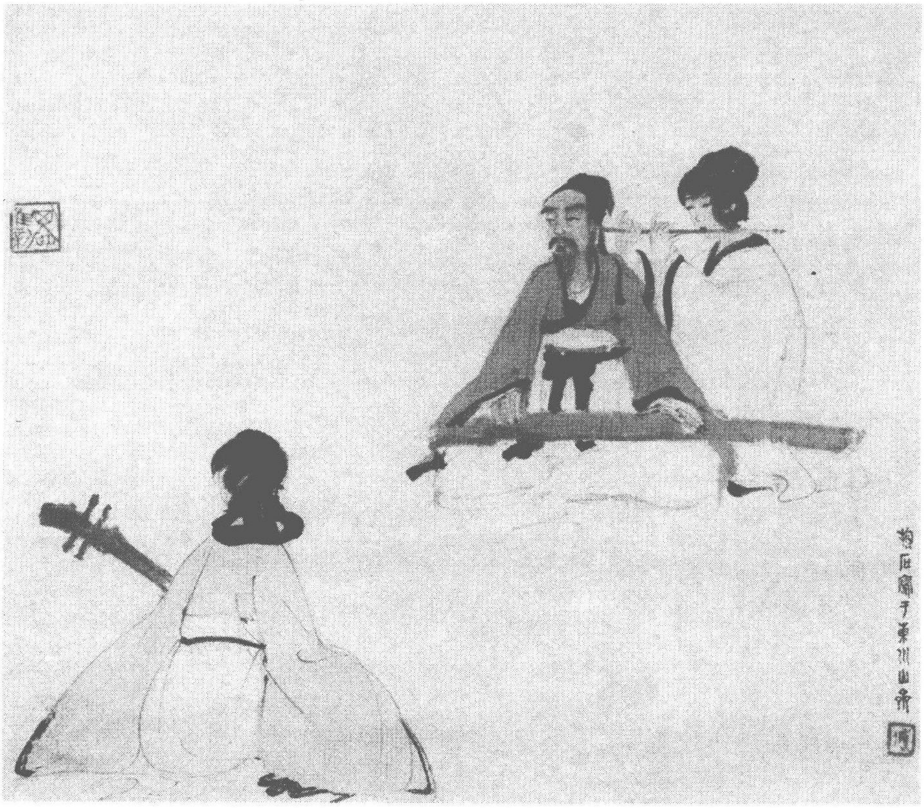
和《樵歌》。

操弄为琴曲中的主要体裁，由几段、十几段到几十段。演奏时间由几分钟到几十分钟，差别不小。总的来看，这类作品在乐曲规模和结构上更为完美成熟，演奏时既要有变化对比，更要注意呼应统一，艺术表现方面的要求更高。

上述三种体裁的作品在乐谱的末尾常标明：调终、曲终、操终，以示区别。

第九章　近代





傅抱石《抚琴图》

鸦片战争后短短的不到百年的时间里，我国各个领域都经历了前所未有的深刻变化。古琴音乐艺术也在这一总的趋势下，出现了许多新的情况。

这一时期，许多琴人的生活动荡，开始更广泛地接触到社会各阶层人士。以吴越为中心的琴坛，逐步分化为许多地方流派，包括闽派的祝桐君、川派的张孔山、诸诚王氏和京师黄勉之等。民间的工尺谱开始引进琴谱，民间的花鼓、道情等俗乐也被谱成了琴曲，同时还出现了一些地方民歌风味的琴曲，普及性的谱集如《琴学入门》等一再重版。在这样普及的基础上，琴学的理论也有进展，特别是对作曲原理及其基本手法作了深入而细致的总结。

第一节　琴人

近代琴坛虽分为许多流派，但是它们的来源一般离不开吴越这个传统的基地。由于弹奏对象有所变化，一般都比较注意普及和革新。

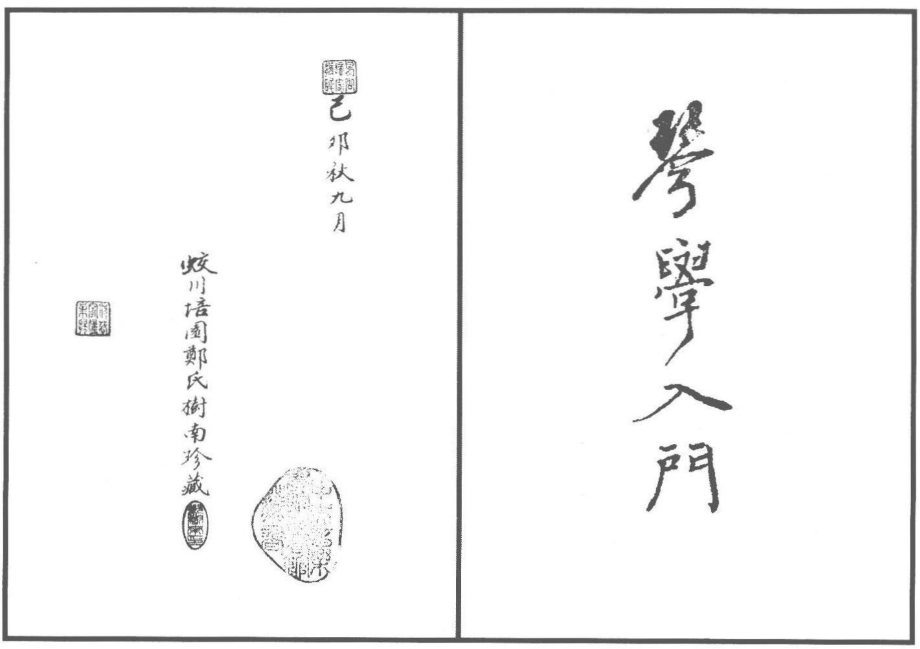
一　敢于"从俗"的张鞠田

张椿(约公元1779—约1846)　字大年，号鞠田，昭阳人，工书画，善度曲，尤精于琴。他最突出的特点是敢于把民间流行的音乐作品谱成减字谱。收入《张鞠田琴谱》的，有根据花鼓、道情、《跌落》、《劈破玉》、《四大景》、《四美具》、《傍妆台》，以及昆曲《冥判》、《写本》等改编的琴曲。在他以前，虽也有不少琴曲和民间音乐有着密切联系，但是像他这样大量、直接运用民间音乐还是罕见的。他发现并指出传统琴谱的缺点，认为减字谱的节奏记写很不精密，最多只有断连、缓急的划分，却没有板拍。因此，他在琴谱中加附有工尺谱，这是琴坛的一个创举。继他之后，祝桐君、张鹤、杨宗稷等人，也陆续采用了工尺谱。这种做法在当时虽然是大势所趋，但是阻力重重，直到百年之后，还有一些人对此抱有强烈的反感。据此，可见张鞠田首创精神之难能可贵。

二　祝桐君及其后继者

祝凤喈（？—公元 1864）　字桐君，福建浦城人。他父亲好琴，家有藏琴数十张，专门有一个“十二琴楼”贮之。他哥哥祝凤鸣（字秋斋）继承了家学。他十九岁开始向哥哥学琴，致力于琴学三十多年。“宦于江浙，以琴自随，所至名噪一时”，“以琴受业者，恒不远千里而来”，弟子中以许海樵“尤负盛名”。祝桐君致力于琴谱的搜求，经过多年，汇集了明、清刊传的谱集三十多种。他一一加以比较之后，认为以公元 1744 年苏璟编辑的《春草堂琴谱》为最优，于是详加校订，写有评语，准备再版。后来，由他侄子祝庆年（字安伯）于 1860 年付梓，以后又多次再版。他自己所撰的《与古斋琴谱》则是琴论专著。

张鹤　字静芗，浙江瑞安人，是上海玉清观的道士，长于诗、书、琴、画，曾就学于祝桐君。他把祝氏传谱加上工尺谱，又采用了《与古斋琴谱》中的论述，辑为《琴学入门》，初刊于同治三年（公元 1864），以后又两度再版，是流行的入门琴书。



张鹤《琴学入门》书影

陈世骥 字良士，吴江人，工于琴，兼长书、画、铁笔。他得到《与古斋琴谱》之后，“眠食与俱者三阅寒暑”。在演奏中他又融会了王坦的《琴旨》，在上海和祝听桐、何桂笙一起研讨，编写了《琴学初津》。二十年中改写了三次，于公元1902年定稿，虽未及付印，但颇有影响。书中所收五十曲，他都详加评论，被认为“无不中彀，言之启豁人心，句句开通奥窍”，以致“同调诸公无不叹服”，“从学者桃李盈门”。

三　川派张孔山及顾氏家族

张合修 字孔山，号半髯子，浙江人，曾学琴于冯彤云。咸丰（公元1851—1861）时在青城山中皇观当道士，一时来青城山求琴者甚众。但张本人却经常云游在外，与灌县道士杨紫东、《钱氏十操》的作者钱绶詹等人交流琴艺。光绪初年（公元1875）继曹稚云之后，在唐彝铭家为清客，协助唐家把多年搜求的数百首琴谱详加审订，选出了一百四十五首，编为《天闻阁琴谱》，是明清以来收谱最多的谱集。张孔山所传的琴曲以《流水》、《醉渔唱晚》、《普安咒》、《孔子读易》等曲最有特点，《流水》一曲是其代表作，尤其受到琴界的重视。



晚清川派的代表琴谱《天闻阁琴谱》

光绪三十年(公元1904)张孔山在武昌悬牌授琴为业，门弟子甚多，得其传者有华阳顾玉成(号少庚)。顾玉成的两个儿子顾隽(字哲卿，公元1879—1949)和顾荦(字卓群，公元1881—1936)传其学，并将其传谱辑为《百瓶斋琴谱》。顾氏于1912—1916年在长沙和彭庆寿等人组织了琴社。

四　诸城王氏

山东诸城涌现了几位王姓琴家，当时称"诸城二王"或"琅琊三王"。以后又有王宾鲁发展了具有山东地方特色的琴曲。

王溥长(公元1807—1886)　字既甫，宗虞山派。所传十五曲，经后人辑为《桐荫山馆琴谱》。其子王作祯(字心源，公元1842—1921)传其学。

王雩门(约公元1807—1877)　字冷泉，宗金陵派。辑有《琴谱正律》，其中首次刊出了诸城派的《长门怨》。他与王溥长并称"诸城二王"。两人琴派虽不同，经过交流切磋，所奏之曲多有同者。

王露(公元1877—1921)　字心葵。自幼从王作祯学琴三年，以后又学王雩门所传诸曲，综合了虞山、金陵两派的特点，而以前者为主。八年后赴日本学西洋音乐六年，曾随孙中山的兴中会从事革命宣传，回国后拒绝了袁世凯的"入都正乐"之请，在家乡督工斫琴。他最珍爱的一张宋琴，曾在乱兵中失盗，后以良田十亩赎回。1915年，"北游燕赵，南历吴楚"，在章太炎的启发下，回济南大明湖结"德音琴社"，一时学者甚多。1918年，蔡元培聘他为北京大学教师。在北京组织了国乐研究社。张友鹤、詹澂秋都是他的入室弟子。所传二十八曲辑为《玉鹤轩琴学摘要》，一时和"诸城二王"并称为"琅琊三王"。



王宾鲁像

王宾鲁(公元1866—1921)　字燕卿。受学于王雩门，经康有为介绍，

到南京高等师范学校教琴。他善于吸收时曲编之入琴，所传十四曲经弟子徐立孙、邵大苏编印为《梅庵琴谱》。

五　黄勉之及京师琴家

北京是元、明、清三代的都城，江浙等地的著名琴家经常来这里献艺，如宋元时的汪元量、毛敏仲，明代的沈音、尹尔韬，清代的金陶、徐祎等。黄勉之是清末在北京最有影响的琴师，他所传授的学生社会地位很不相同，有不少是靠教琴为业的专业琴人。

黄勉之（1853—1919）　原籍江苏江宁。他早年曾出家当过和尚，据说，著名琴家枯木禅师拒绝收纳俗家弟子，为了向这位禅师求得广陵琴派的真传，才暂时入了空门，学成后又还了俗。

黄勉之在北京创办金陵琴社时，生活等各方面的条件相当艰苦，可是一旦弹起琴来，却精神焕发，“雄峻凝整，若武夫按剑危坐，凛凛然不可肆以干”。黄勉之指下的功夫很深，取音坚实明亮，力透琴木，对琴谱中所标的吟、猱、装饰音、节拍，处理得认真而细致。其入室弟子杨宗稷对此有深刻体会，曾著文详加阐述。杨宗稷还说他向黄勉之学了二十曲之后，豁然贯通，发现“其未习者，但属名谱，以黄君法求之，音节自然合拍”。



黄勉之像

黄勉之为了防止学生弹琴走样，要学生将琴置于对面，师生同时弹奏，直至二人弹得一致为止。以后他的学生在教学中也沿用了这个方法。黄勉之擅弹和常教的曲目有《渔歌》、《平沙落雁》、《梅花三弄》、《渔樵问答》等。向他学琴的学生来自社会各个阶层，地位显赫的有军

机大臣张之洞，皇亲贵戚溥侗、叶诗梦，一般文教人员有杨宗稷、史荫美，还有地位卑微以贩卖棉线为生的贾阔峰。


杨宗稷像

杨宗稷（公元1865—1931） 字时百，号九嶷山人，湖南宁远人，清末贡生。在家乡曾学过琴，到北京后又继续向黄勉之学琴。读书、写作很勤奋，1911—1931年陆续编著了《琴学丛书》四十三卷，约七十万字。文字部分涉及面很广，曲谱部分有三十二首，附有工尺板眼。晚年设“九嶷琴社”传琴，管平湖曾从其学，其子杨葆元亦能琴（《今虞琴刊》）。

贾阔峰 一名扩风，原系小商贩，售棉线、棉带为业，学琴于黄勉之，后到富商贵官之家登门授琴为业。黄勉之去世之后，他继承了“金陵琴社”的招牌，和琉璃厂以贩琴、修琴为业的张�臣密切配合，互相标榜，以招揽生意。

溥侗（公元1871—1952） 字西园，一字后斋，号红豆馆主。清皇族遗胄，长于书、画、昆曲和琴。在画方面和画家管劬安（管平湖之父）相友，在琴方面和小妾刘箦同受业于黄勉之。长于演奏《渔歌》。

史荫美 江都人，学琴于黄勉之，能奏筝、琵琶、笙、箫、管、笛等乐器。抗日战争前一直在北京中等学校教书，后失业返乡。有《点拍琴谱》、《施颂伯琵琶谱》等遗稿存世（《今虞琴刊》）。

张春圃 北京琉璃厂某店学徒，因为琴弹得好，慈禧召他入宫演奏。去之前他强调不能下跪，必须坐着才能弹琴。到了宫中，更换了七八张琴都不中意，最后拿来御用之琴，才隔以帷幕，给慈禧弹奏了数曲。内府传话说：“好好干，将来给你个官做。”但他从此再也不去，人们问他为什么，他说：“哪能靠这个发财？”肃王隆懃聘他到家弹琴，每次早去晚归，按月付酬，他却觉得像笼中鸟一样不自在，想方设法要摆脱这事。有一天下

雨，主人留他住在府邸，他推辞说："没有向店主人请假，会怀疑我宿娼的。"主人大怒，从此再也不准他登门，他却为此高兴，甘愿贫困一生(《琴史续》)。

第二节　琴曲

川派张孔山发挥了"蜀声躁急，若激浪奔雷"的特点，所传《流水》和《醉渔唱晚》最有代表性。诸城琴家在虞山、金陵两派的基础上，又吸收了山东民间音乐风格，以《长门怨》和《关山月》流传最广。分别介绍如下。

《流水》

此曲源自春秋时期伯牙、子期的友谊故事，虽年代久远，但人们常借用它慨叹知音难逢以及对好友的怀念。《高山》、《流水》一直被看作是早期无词琴曲的代表性曲目。

现存最早的琴谱见于明初的《神奇秘谱》，该书在解题中说："《高山》、《流水》二曲本只一曲，至唐分为两曲，不分段数。至宋分《高山》为四段，《流水》为八段。"参照其他记载，这一说法是可信的。如唐人刘禹锡、白行简咏琴诗中就有了《流水曲》、《流水引》的提法。宋代《琴曲谱录》也有了《流水操》，可见它的渊源甚早，可以追溯到唐代以前。唐前此曲虽缺少明确记载，但从唐诗中对《三峡流泉》的描写来看，其内容很符合现存《流水》的音乐表现，如果它是《流水》的前身，那就可以上溯到传奏此曲的阮咸，即魏晋以前就有了此曲。总之，《流水》是一首历史悠久的著名琴曲，值得重视。
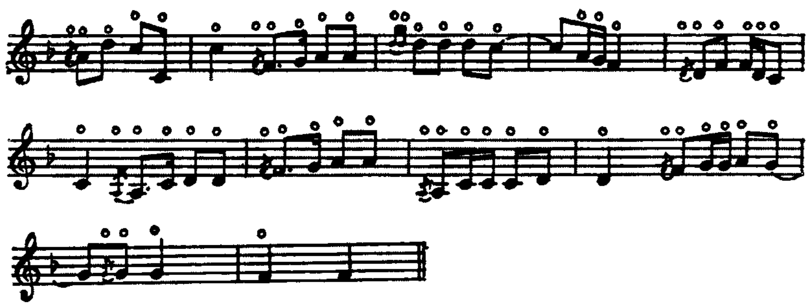
现存明、清谱集中刊载《高山》一曲的多达四十三种谱本，比《流水》还要多十多种。自从张孔山对《流水》一曲加工以后，情况又起了变化，正如《沙堰琴编》中所说："《天闻阁·流水》艳称海内，琴家每以不得其传为恨，或有自云其先人曾亲受学孔山者，自藏钞本宝而秘之。"情况确是这样，张孔山之后，刊刻、传抄此曲者多达十来种，都说是得自张孔山，但曲谱颇有出入，可能是张孔山在加工此曲中不同阶段的产物。据说张孔山

是根据《德音堂琴谱》中同名琴曲加工而成，加工后的《流水》增加了许多滚、拂、绰、注的手法，借以增强对水势的描写，因此也称之为《大流水》或《七十二滚拂流水》，成为近代最流行的曲目。
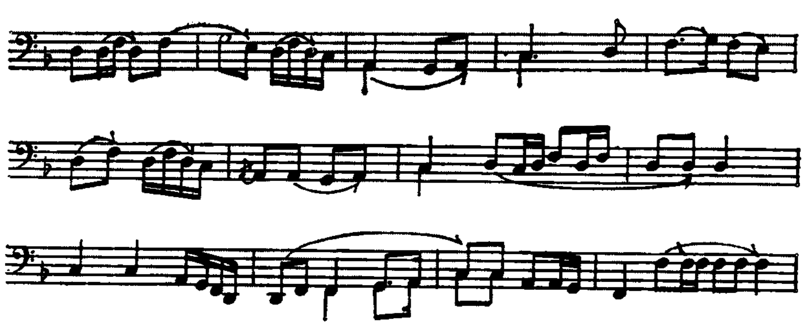
张孔山加工后的《流水》，保留了原曲中二、三两段泛音曲调，加强了四、五两段按音曲调，增加了六、七两段对水势的描写，最后变化再现了四、五两段的曲调。现分段介绍如下：

第一段为散起，曲调虽还不很明显，却孕育着全曲的主题，有力的散音和急促的上滑音中，隐约地预示了主题音调。像有一股不可遏止的力量，一旦时机到来，就要奔腾呼啸起来。

第二、三两段，重复奏出活泼而富有生机的泛音曲调，像是山涧的小溪，冲开了顽石的阻拦，源源不断地奔流而出，唱起了对未来的赞歌。第二段的曲调是：



第四、五两段，运用婉转而流畅的按音曲调，描写涓涓细流汇集为滚滚洪流的过程。主调经过发展和变化，在尾部以连续下行的模进加以延伸，形成顺流而下、一泻千里的气势。如第五段：





第六、七两段用连绵不断的滚拂手法和声势汹涌的低音滑奏，来描写滔滔不绝的流水，像是急流撞击险滩暗礁。用大绰的手法奏出的不协和音，更增添了紧张气氛。首、尾简洁有力的曲调，则揭示出不畏艰险、勇往直前的性格。

第八、九两段变化出现了五、六两段的按音主题。经过惊涛骇浪的考验，流水具备了更加从容不迫、稳健而自信的气质，浩浩荡荡奔流入海。尾声几点泛音，使人联想起小溪的歌唱。

关于上述内容表现，张孔山的弟子欧阳书唐有一段描绘，刊载于《琴学丛书》中，可以参考。他说："起手二、三段叠弹，俨然潺湲滴沥，响彻空山。四、五两段，幽泉出山，风发水涌，时闻波涛，已有蛟龙怒吼之象。息心静听，宛然坐危舟，过巫峡，目眩神移，惊心动魄。几疑此身在群山奔赴、万壑争流之际矣。七、八、九段，轻舟已过，势就徜徉，时而余波激石，时而旋洑微沤，洋洋乎！诚古调之希声者乎！"
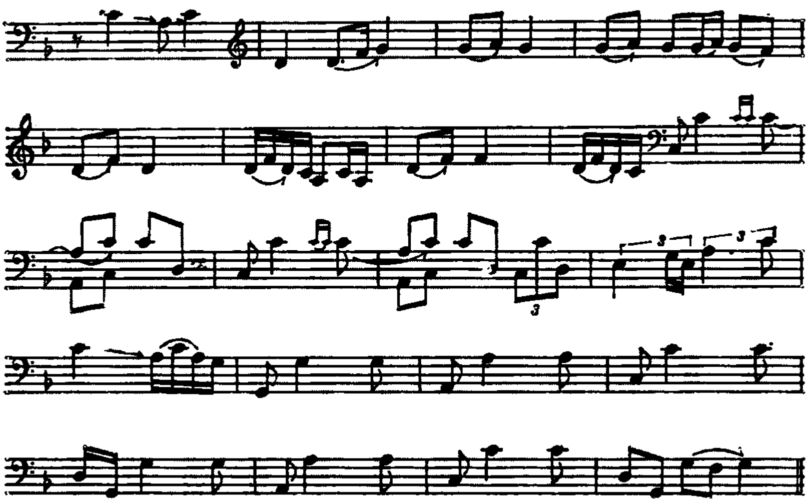
全曲以抒情性的曲调为主，以模拟性的描写为辅。通过虚实结合、情景交融的艺术手法，把自然界中的流水塑造为具有生命力的、人格化的感人形象。

《醉渔唱晚》

明、清传谱中原有《醉渔唱晚》一曲，有不同的解题。有的说是唐代诗人皮日休和陆龟蒙所作，有的说据张仲宗的词而作，还有的说"与《渔歌》音同而调异"，"实有笑傲烟云，醉乡酣美之意"等等。但是张孔山所传的这首同名琴曲，和它们并非同一作品。它的体裁短小，曲调精练，形象鲜明，是近代川派的代表性琴曲之一。
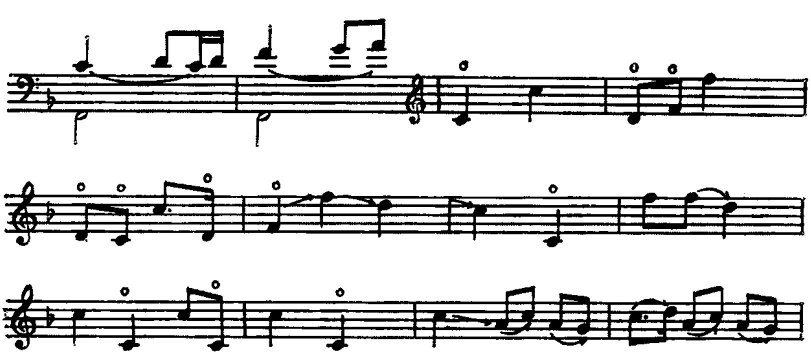
全曲虽有七段，但基本上是从一段中发展变化而成。其中主要部分，是以按音滑奏方式表现醉后狂歌、豪放不羁的神态；还有一部分是表现鼓棹而进的水上意境，以变节奏的散、按奏法应合形成。其第一、二、三、

五各段基本上都综合了这两部分音调，只有第四段变形发展了后者，第六、七段又变形再现了主要部分。下面是第二段的曲调：



《长门怨》

汉武帝宠爱过的陈阿娇被冷落在长门宫之后，她求司马相如写了《长门赋》，从而感动了皇帝。楚调相和歌中有此曲目，唐代诗人多以《长门怨》为题写作。诸城王氏传谱中，借用了这一题材写作琴曲，表现妇女为自己的不幸命运鸣不平的声音。全曲六段，高潮在第四段。下例为该段中部分曲调，前几句吸收了《胡笳十八拍》中的手法，用高音滑奏和泛音交替，来表现女性悲愤交加的情绪，后几句有着明显的山东音乐的风格。





《关山月》

原为汉横吹曲中曲目。现在流行的《关山月》传自诸城王氏，据说是王宾鲁等人据民间歌曲改编而成。今人杨荫浏以李白同名诗配歌，用以表现征人思归的情绪。曲谱见《古琴曲汇编》。

《秋风词》

它和《长门怨》、《关山月》都是《梅庵琴谱》中的新曲目，为诸城王氏传谱，和以前的《秋风》、《秋风辞》并非同一作品。歌词中李白诗开头运用比兴手法："秋风清，秋月明，落叶聚还散，寒鸦栖复惊"，含蓄地表露了"相思苦"。最后唱道："早知如此绊人心，何如当初莫相识!"曲调密切配合了歌词内容，表现了一种真挚的爱情。谱例见《古琴曲集》。

第三节　琴论

近代琴论集中反映在祝桐君、陈世骥、杨宗稷的有关著作中。他们在论述中，对于创作方法、音乐表现手法都作了进一步的探讨。

一　祝桐君的《与古斋琴谱》

《与古斋琴谱》其实并无琴谱，它是祝桐君的论述专集。从打谱、制曲、演奏几个方面，分析了琴曲音乐的基本要素，同时也谈到了一些具体方法。

关于打谱，他指出，需要经过师承传习和深入了解谱本的特点，此外还需要心、手、耳、目并用。针对琴谱中"唯其节奏颇难谐洽"这一主要问题，他介绍了自己打谱的经验。他说，逐字"连成句读，凑集片段"，认为节奏"要不外于联断、疾徐、踢宕、收纵。一曲始终，必得其纲，起、承、

转、合四者以成之”，又说：“全曲节奏，始从缓起，渐渐入紧紧聚，复踢宕开，再作收结。”同时，他也注意到了曲调“必须依永，和声，而后能合节”。为此，他借用了工尺谱中点板来帮助标记节奏。

关于制曲，他说：“凡人之情”，都可以运用五音二变，“因音以成乐，因乐以感情”。在这里，他列举了自然现象，如“山水之巍峨洋溢，草木之幽芳荣谢”等，说这“一切情状皆可宣之于乐，以传其神，而合其志”。通过描绘客观事物的“情状”，来表达主观世界的“神”、“志”，正是运用形象思维的创作方法。他还分析了各种音乐表现手段之间的关系，说：“题神(即主题)用调(包括调式)、用音(曲调进行)、节句(句式)、收音(终止式)、叶叠(呼应和再现)、接息(连接和息止)、谐突(音程的谐和与突起)为大纲领；又必兼明其绰注(上、下滑音)、吟猱(颤音)、逗撞(按音装饰)、泛按(音色对比)、清浊(高低音对比)、轻重、疾徐等用，以资相济。”

他在《补义》中，又把上述的意思加以简化，说：“用调、收音、起接三者为纲领，而秉乎清浊、轻重、疾徐之相成。”他也注意到了主音在明确调性中的作用，并把它比之为诗赋押韵：“顺逆连间，文成句读，而于每句末字以一音而归注之，犹之诗赋之押于某韵。即所以传其神情各别也。”他还注意到音阶中各音程关系对调性的决定作用：“宫、商、角三音连为一例(即大三度)，徵、羽二音连为一例(大二度)，分之为三、二，合之以成五。”“惟变徵与徵，变宫与宫则不然。”他认为这些音程关系“各家刻谱，无有明之者”，因而遇有换调转弦之曲，常常引起误解。如《渔歌》“所收四弦即是徵音”，而不应再看作是商音。

关于演奏，他再一次强调了节奏的重要作用，说：“虽同其音，或异其节，神情各别。”他引用昆曲中的术语，解释各种节奏变化，包括头板、腰板、底板、闲板以及紧板、慢板等，指出“紧慢之板，均必得匀拍，总谓之节奏”，同时要注意“慢得情联而不绝，紧得意蓄而不泄”。他自己的经验是“勤于习练，日弹千遍”，才能逐步理解琴曲。他认为学琴经历有三个阶段：“初变知其妙趣(开始懂得它好听)，次变得其趣妙(进一步理解它的用意)，三变忘其为琴之声(化为自己情志的表现)。”成功的演奏家一般

都会有这三种逐步深入的境界，祝氏之经验具有普遍的意义。

二　陈世骥的《制曲要篇》

陈世骥是深得祝桐君琴论奥义的理论家。他在《琴学初津》中，对许多琴曲都进行了作曲手法的分析和评论。其中《制曲要篇》是综合了他对制曲方面的论述，不少地方继承了祝氏理论并有其独到的阐发。

他突出地强调了“题神”的意义：“全曲之要，最重题神，喜怒哀乐，由斯发现。”并分析了题神之法，说：“题神之法，大体有三：一曰会意，曲之最上乘也；二曰象形，曲中取义用指之间，而仿佛形似之；三曰谐声，如词曲之腔韵。统而计之，三者合并而出也。”

关于琴曲结构中的起、承、转、合，他逐一解释：“起者，曲首之音；或本(主音)、或生(属音)，承接而下，以协其韵。”“转者，承上段之纲，而转入下段，必分脉络以接之。合者，以某段之意，两相对合，须分左右，庶不嫌其重复。曲之大者，转合须离，而气方舒。曲之小者，前后一复而终。”指出大型琴曲需要有更为鲜明的对比和变化，小型作品重复一遍也就够了。但在重复或再现中，须防止“露则烦”，为此“必换句，以升降也”，意即在重复之中应有所变化。

关于变化，他解释了乐曲开始后的“入调”，和结束前的“入慢”。说句法中的“抑扬顿挫”，即节奏中的轻、重、缓、急。又列举了“肯伏”、“收放”、“踢宕”、“叠音”、“再作”等手法。

他把制曲归纳为所谓“内篇五功”：开始要辨音调变化；其次要辨乐曲结构；第三要辨曲意曲情；第四要辨风格中的高雅时俗；第五是综合以上诸点，运用二十四况中手法，使之“混成一气”。

他还提出：“琴与书参，音与意参。”主张把琴曲知识、文学修养、用音技法和立意达志四方面综合运用，“四者相顾，不可离也”。

三　杨宗稷的《琴话》、《琴粹》

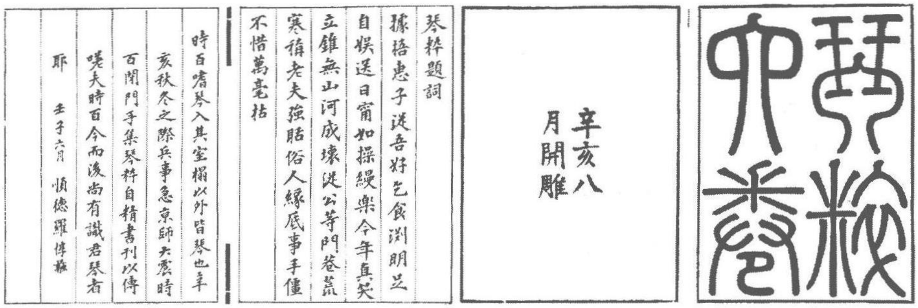
杨宗稷在他编著的《琴学丛书》中有不少论述，特别是《琴话》、《琴粹》部分，比较集中地谈了以下诸问题。

他认为琴曲对事物和人物性格的反映有如镜子，“以琴传声，如镜临物然”。这比以前把琴曲看作神妙莫测纯主观的产物，更接近于唯物主义的反映论。据此，他把琴曲中的艺术表现概括为“不外象形、谐声、会意三端……一曲之中，必兼有此三者妙用”。关于“谐声”，他列举了《平沙》、《秋鸿》中的雁声，《潇湘》中的云水声、转舵声，《渔歌》中的歌声、橹声等等；关于“象形”，举出《洞天》中的“绛节霓旌”，《离骚》中的“行吟憔悴”，并说“其象形、会意处，习之既久，亦常仿佛遇之”，即对琴曲中的这些地方，弹久了，就能体会出来了。

在演奏的艺术处理方面，他认为：“盖弹琴有腔调、有节拍、有气候。”而三者之间以腔调为主，“必先行腔，然后知按节，至于调气，而能事毕矣。如杂乱无章，不能行腔，虽弹数十百曲，无当也”。

明代朱载堉有所谓“吟猱、绰注、轻重、疾徐，古之谓淫声，雅乐不用”的说法。杨宗稷对此进行了批驳。他列举了蔡邕、嵇康《琴赋》中大量“抑扬”、“抑按”之类的描写，指出琴曲自古就有这些丰富的表现手法，决不可以像庙堂音乐那样单调刻板，“一字一声所能尽其妙”。他以《水仙》、《胡笳》、《四大景》为例，说它们吸收了民间音乐，并不失其雅，反而更见精彩。如《水仙操》中，其“菁华数处，与湘粤间极俗之胡琴《采茶调》相仿佛”；北方人熟悉《四大景》，“以为最俗之《十朵小花》小曲”，而南方人却觉得好听。他认为：“盖雅俗之辨，虽谬千里，实差毫厘。试取旧谱一二句精采者弹之，但于进退往复之间，加以靡曼柔和之响，则邪正攸分矣，是知邪正存乎其人。”这样，他把雅俗区别限制在演奏风格和处理手法上，从而充分肯定了民间音乐。

在《〈琴瑟新谱〉再序》中，他还对古谱提出了怀疑，说它们“难为听者”。由此推论说孔子赞美过的《韶乐》，“使今人闻之，皆为‘尽善尽美’，则不敢知也”。从而进一步提出，古乐“岂能合今人之性情嗜好耶”？这些论点对迷恋古乐、鼓吹复古的人提出了挑战。序言写于戊辰(公元 1928)，应该看作是五四运动掀起的新思潮在琴界的反映。

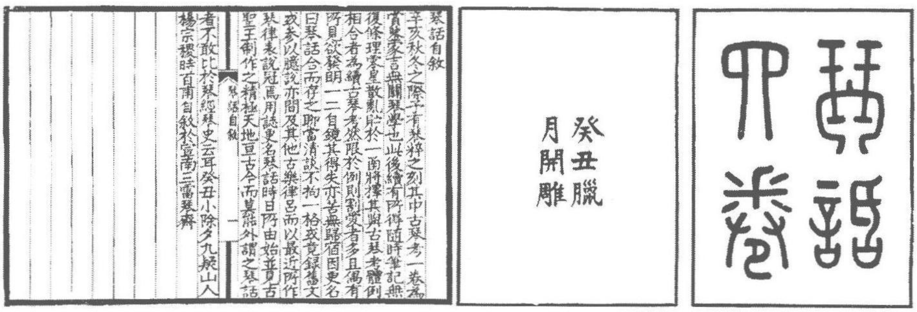

琴粹
中卷

辛亥八月開雕

琴粹題詞
據梧惠子迷音好乞食淵明足
自娛迭日甯如操縵樂今年真笑
立錐無山河成壞迭公等門巷蕭
寒循老夫強貼俗人緣底事手僅
不惜萬毫枯

時百嗜琴入其室榻以外皆琴也辛
亥秋冬之際兵事急京師大震時
百閒門手集琴粹自精書刊以傳
嗟夫時百今而後尚有識君琴者
耶　壬子六月　順德羅惇㬊

《琴学丛书·琴粹》书影


琴話
中卷

癸丑臘月開雕

琴話自敘
辛亥秋冬之際予有琴粹之刻其中古琴考一卷為
實集家言無關琴學也此後續有所得隨時筆記無
復條理零星散亂貯於一函將擇其與古琴考體例
相合者為續古琴考然限於例則割愛者多且偶有
所見欲發明一二自鏡其得失亦苦無歸宿因更名
曰琴話合而存之聊當清談不拘一格或竟錄舊文
或參以臆說亦間及其他古樂律呂而以最近所作
琴律表說冠焉用誌更名琴話時日所由始並冒古
聖王制作之精極天地亘古今而莫能外謂之琴話
者不敢比於琴經琴史云耳癸丑小除夕九嶷山人
楊宗稷時百甫自敘於宣南三當琴齋

琴話自敘　一

《琴学丛书·琴话》书影

九评： 渐引入调， 稍紧成章

——曲式结构

成功的作品不仅内容深刻，风格高雅，同时还需要有相应的形式与之配合，通过精妙的构思与完美的布局才能引人入胜，富于感染力。作为时间艺术的音乐作品，非常需要讲究章法结构。古琴来自民间但高于民间，有许多专业琴师毕生致力于琴艺的提高，在艺术表现形式方面达到炉火纯青、完美无瑕的程度。

一般布局不外乎慢、快、慢这三部曲，但在运用中各有巧妙不同。开始的“散起”，徐缓的散板像是漫不经心，其实是在酝酿情绪。进入角色之后呈现正式曲调，称“入调”，性格鲜明的主题音调为全曲定下了基调。初

始较含蓄、低调，渐渐加强力度和速度，曲调由简而繁，音区由低而高，各种对比愈趋紧张激烈，直至全曲高潮。高潮一般置于全曲的后半部分，相当于黄金分割的地位，高潮中各项表现手段都发展到顶点，运用琴的上准即五徽左右，奏出坚亮的最强音。高潮过后，为使气氛缓和下来以便结束全曲，特地在曲谱中标以“入慢”的文字标示，提示演奏者放慢速度。有的大型作品还将这一部分划分为几个层次，有入慢、大慢之分，终曲前最末段开始时常出现“打圆”指法，有如长音号角，有的作品还在这里运用变音形成转调的效果，使之耳目一新。最后是泛音尾声，对主题构成呼应，造成余音袅袅、欲罢不能的意趣。

第十章　现代





史公祠梅花岭雅集(摄于一九三六年秋)

前排:张子谦(左二)　彭祉卿(左三)　查阜西(左四)

后排:刘少椿(左一)　孙绍陶(左三)

1919年在苏州、1920年在上海召开了两次范围很广的琴会。一次由盐商叶希明主办，在苏州怡园召开，集中了北京、长沙、扬州、上海、浙江、四川等五省、十一地区的琴人，共三十一人，会期一天。会上有十五人演奏，会后编印了《怡园会琴实纪》。另一次由盐商周庆云、报人史量才等人主办，在上海晨风庐召开，会期三天。会上散发了周庆云主编的《琴史续》、《琴史补》、《琴书存目》等书。会后郑觐文与琴人李子昭、吴浸阳、符华轩等继续编辑《琴操存目》。1936年查阜西等人组织了今虞琴社，先在苏州，后移上海，定期聚会。当代琴家如常熟的吴景略、扬州的张子谦等人，都是社中骨干力量。他们联系并推动了各地琴社的活动，包括北京岳云琴会、长沙愔愔琴社、太原元音琴社、扬州广陵琴社、南京青溪琴社、南通梅庵琴社等，一时颇为活跃。其中今虞琴社的活动，一直持续到建国以后。

第一节　琴人

已故琴人中有南京的夏一峰、成都的龙琴舫、济南的詹澂秋、南通的徐立孙、广州的招鉴芬等人，他们在当地都颇著声誉。而对全国琴坛具有较大影响的是周庆云、查阜西、管平湖。

周庆云(公元1861—1931)　字湘舲，号梦坡，浙江乌程人。清代曾任教谕，后经营盐业，为上海有名的富商。他收藏琴书、古琴甚多，称“江南第一”。由于好琴，他经常接待各方琴客。1920年他在上海晨风庐邀集各地琴家，举行了一次盛大的聚会，会上散发了他主编的《琴史补》、《琴史续》、《琴书存目》等书。《琴史补》是补充朱长文《琴史》中遗漏部分，《琴史续》是把宋代的《琴史》继续到清代，收有六百多琴人的有关记载，并逐条注明出处，便于使用者查阅原始资料。《琴书存目》编于1914年，汇集了历代著录的琴书书目和音乐书目共三百多种。《琴操存目》于1929年编成，收集了历代著录曲目八百五十五首，为琴学研究积累了丰富的资料。

查阜西(公元1895—1976)　名镇湖，又名夷平，字阜西，江西修水

人。童年学奏琴歌《慨古吟》、《客窗夜话》。二十世纪二十年代在上海、长沙学奏器乐化的琴曲。三十年代组织“今虞琴社”，编有《今虞琴刊》。通过这些活动，联系了全国各地的琴人。他主要职业为民用航空公司负责人，于解放前夕奉命赴香港组织两航起义，为人民解放事业立了功。1953 年以后，历任全国音协常务理事、副主席，中国音乐研究所通讯研究员，北京古琴研究会副会长，以及中央音乐学院民乐系主任等职。晚年集中精力从事琴学活动。1956 年主持了全国古琴采访调查，又通过北京古琴研究会主持编印了《存见古琴曲谱辑览》、《存见古琴指法谱字辑览》、《琴曲集成》、《历代琴人传》、《琴论缀新》等，为全面、系统整理琴学史料做了大量工作。



查阜西（图中古琴为查阜西最钟爱的名琴之一“一池波”）

管平湖（公元 1897—1967） 苏州齐门人。父亲管念慈，字劬安，是“如意馆”画师，颇受光绪皇帝称赏。管平湖从小随父学琴、学画，十三岁丧父后，从叶诗梦、张相韬继续学琴，以后又从杨宗稷学《渔歌》、《潇湘》、《水仙》等曲约二年。1925 年游天平山，遇悟澄和尚，经他整理指

法，半年后琴艺有明显进步。以后又向山东秦鹤鸣道人学川派《流水》。解放以前，他的生活极为清苦，除在燕京艺专教课之外，还兼收私人学生，同时以修琴、修整古漆木器等维持生活。1952 年受聘于音乐研究所，从此生活安定，琴业活动得到了前所未有的优越条件。在研究所十多年来，整理了以往所习诸操，同时积极从事传统名曲的发掘整理，陆续弹出《广陵散》、《幽兰》、《离骚》等曲目十多首。他所弹奏的《广陵散》、《流水》气势磅礴，以指法坚劲见长，在国内外享有很高的声誉。



管平湖

〔附录十七〕 为重振琴坛毕生操劳——古琴家查阜西

古琴艺术在我国历史上曾盛极一时，然而近百年来却日趋凋零，难道它失去了昔日的光彩吗？知音者并不以为然。查阜西热爱古琴，为重振琴坛毕生奔波操劳，他以其渊博的学识修养和卓越的组织才能，为这门古老艺术焕发生机作出了贡献。

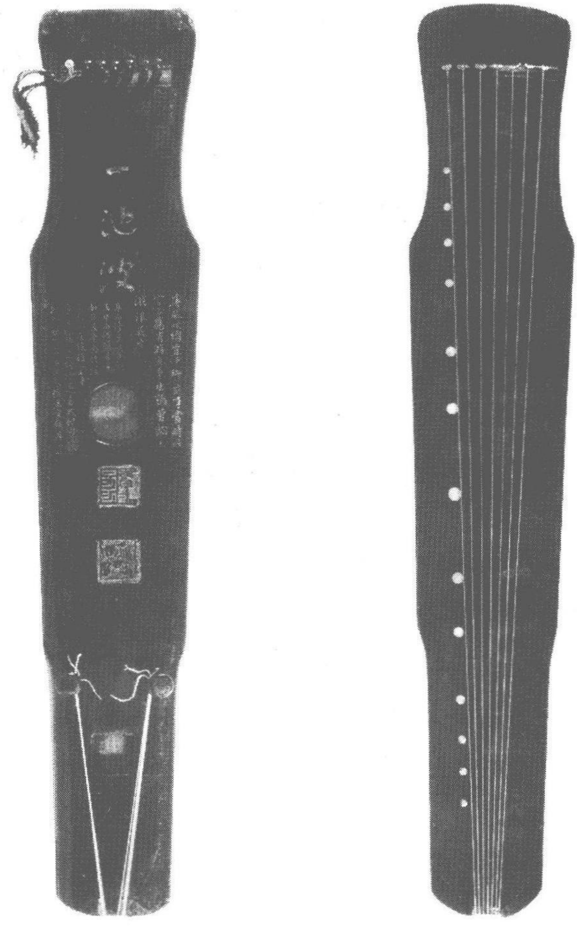
查夷平，字阜西，又名镇湖。祖籍江西修水，1895 年 11 月 7 日出生

于湖南永顺。六岁随父亲住湖南乾城(今吉首市)时，就常跟着哥哥姐姐哼唱当地的小曲。他和姐姐听琵琶艺人唱《哭五更》，感动得哭了起来。八九岁时就能作小诗，在当地有"神童"之称。十一岁在长沙读模范小学时，向日本女教师学了《大雪歌》、《上学歌》等日本学堂乐歌。回到家里则向亲友学吹洞箫，学吹山歌、小调，还能跟着别人吟诵诗词的曲调吹奏。他发现家里吹的曲调和学校里唱的洋歌味道大不相同，这种区别引起他莫大兴趣，导致日后对律学的研讨。

查阜西十三岁随父到湖南津市，私塾老师夏伯琴有张古琴，爱弹琴唱歌。他也跟着唱会了其中的《凤求凰》和《渔樵问答》。老师很喜欢他，准备教他弹琴，他却随父亲去了大庸。十五岁在大庸和夏老师继续有书信来往，老师寄来一张琴，一副琴弦和两首琴歌的抄谱，他根据琴谱和过去的观察记忆，自学弹会了这两支琴歌。接着他又向当地琴师田曦明、龚峄辉、俞味莼请教，学了《慨古吟》、《陋室铭》、《古琴吟》等琴歌。与此同时，他还学了民间的扬戏、花灯、读书人的丝弦等，舅父荣漱石唱的昆曲和表兄何光熙吹的笛子也使他迷恋不已，不仅跟着唱会了《十五贯》，而且还吹会了许多曲牌。少年时代的查阜西，便与民族音乐建立了深厚的感情。

1912 年，查阜西考入长沙明德中学预科，二十岁左右曾在南昌江西省立一中学习。这里唱的学堂乐歌除了来自日本的以外，还有音乐老师李小石自己创作的歌曲，如《时难歌》、《哀亡歌》、《荆轲刺秦》等。课余同学们很喜欢听查阜西弹琴吹箫，有两个同学还经常向他学习琴歌。国文老师王易对律学很有研究，从而启发了他的兴趣，为此，他经常出入图书馆，结合自己的物理、数学知识，开始钻研乐律学。

1917 年，查阜西在烟台海军学校上学时，听到一位张姓商人弹奏琴曲《秋江夜泊》，这是《梅庵琴谱》中根据一首唐诗创作的独奏曲。首次接触这种无歌词的琴曲，他当时很感奇怪：没有唱词如何理解乐曲的内容呢？后来听得多了，才豁然开朗，发现古琴领域居然还有这样广阔的天地。在烟台繁忙的学习生活不允许玩弄乐器，音乐活动一度中断。1919 年，他领导海校学生响应北京"五四"运动被学校开除。到了上海徐家汇，才又弹起琴



查阜西旧藏“一池波”琴

来，向琴友沈草农学了裴介卿传谱的《秋塞吟》、《平沙落雁》。在此期间，还撰写了一些介绍古琴的稿件。1920 年 8 月在上海加入中国国民党，1921 年 5 月考入孙中山创办的广东航空学校。

1923 年，查阜西回长沙第一师范学校教英文、数学、物理，课余则以弹琴为乐，与琴友顾梅羹、彭祉卿过往甚密。这两人都是琴学世家，华阳顾氏所编《百瓶斋琴谱》中保存有《流水》、《醉渔唱晚》等蜚声琴坛的川派作品；彭氏编有《桐心阁指法析微》，家传的《忆故人》和源于黄勉之的《渔歌》也都是颇有影响的琴曲。与顾、彭的交往对提高琴艺大有好处，他们

所擅弹的名曲充实了查阜西的演奏曲目。1925 年，他在《东方杂志》上发表了论文《中国声律之调停与琴之声律》（十九卷八、九期）、《律吕概论》（二十卷七期）。

1924 年，查阜西加入中国共产党，1927 年大革命失败，曾在“马日事变”后被捕，出狱后任交通部航政司科员、军政部航空署航务科长。1930 年，他到上海任欧亚航空公司秘书（后为主任秘书），从此生活安定，才有条件致力于古琴事业。

上海是人文荟萃之地，弹琴高手很多，文化界名流也不少，这使查阜西燃起重振琴坛的愿望。他找到报业巨擘史量才，希望这位 1919 年曾参与举办晨风庐琴会的热心人继续召开这样的盛会。史量才说：“如今忙于救国大事，琴会是顾不上了。”他又找到前北京大学校长蔡元培（1918 年以来蔡曾先后聘请王露、杨时百任该校古琴教师），希望能继续倡导琴学，蔡元培却说：“据我的经验看来，更需学习的是西洋音乐。”他不甘心，又向音乐大师赵元任进行鼓动，赵元任答复说：“优秀的琴曲可以作为音乐学的资料”，言外之意是供人欣赏怕已过时。他向胡适求助，胡适也说：“古琴只有艺术史上的地位。”一而再、再而三地碰壁，并不曾冷却他的热情，他决心自己动手来做。

首先，查阜西从提高自己的琴学修养做起。江南琴家崇尚虞山派的清、微、淡、远，于是他致力于演奏曲目的开拓，先后弹出《梅花三弄》、《鸥鹭忘机》、《长门怨》、《关山月》，像《渔歌》、《潇湘水云》这些难度较大的曲目，则下了更多的工夫。当时他家住苏州，每周去上海两趟，途中乘火车的时间，就是闭目凝神细微推敲作品的机会。经过如此刻苦的钻研，效果是很明显的，演奏起来深沉细腻、古朴典雅。有次赴杭州演出归来，人们送他一个雅号——“查潇湘”。

接着，查阜西与琴友彭祉卿、张子谦、庄剑丞等人 1936 年在苏州创建了今虞琴社，以纪念明代的虞山琴派。通过琴社，不仅把上海地区的琴人组织起来，且与各地琴友取得广泛联系。1919 年的怡园琴会和 1920 年晨风庐琴会曾经轰动一时，参加者不过三十多位琴人。而 1936 年与今虞琴社联系的琴人却多达二百余人，其中包括：北京的岳云琴会、长沙的愔愔琴

社、太原的元音琴社、扬州的广陵琴社、南京的青溪琴社、南通的梅庵琴社以及成都的律和琴社等，几乎囊括了全国的古琴界。如此广泛的琴人联系，为1956年全国古琴调查创造了有利条件。

同时，查阜西又主持编辑了《今虞琴刊》，这份十六开的大型铅印出版物，为琴友交流情况、切磋琴艺提供了阵地。其中“记述”部分介绍了各地琴坛动态和琴人传略，“学术”部分刊载有琴律、均调研究，“考证”部分为琴学史料的考证，“论说”部分汇集了对古琴工作的种种议论，“琴谱”部分刊登了《忆故人》等流行琴曲，此外还刊有照片和书画多幅。全书图文并茂、蔚为大观，生动地反映出当时古琴界活跃进取的盛况，查阜西重振琴坛的愿望在一定程度上有所实现。

“七七”事变的炮火使中华民族陷于深重的灾难，查阜西去昆明担任滇黔铁路督办公署转运专员。这时他仍与上海琴友保持通信联系，同时又结交了不少新的知音，如杨荫浏、张充和、吴南青等。其中与杨荫浏的交谊最深，两人书信不断。在一封信中他写道：“这是杨先生敦促我写中国音乐文字的又一次。我是一个航空运输负责人，被紧张的职业工作绊住了，排不掉。在过去要每隔十年才勉强写一点文字，而只觉得纸短情长，发挥不够。中国音乐是一个期待着重新整理、重新估价的问题，像我这样没有时间的人……是不应该妄参末议的，但是因为杨先生这次的信里，居然有一句‘惜贵人多忙’恼我的话，而且我被他这一杰作（指杨的《改进古琴谱式》）钦佩到冲动了，所以有下面几句……由衷之言。”从这些信中不仅可以看到他们两人通过学术讨论而建立的真挚友情，还可以看出查阜西是在何等繁忙的条件下从事音乐研究的。（建国以后，杨荫浏担任中国音乐研究所所长，查阜西受聘为音研所通讯研究员，他“重新整理，重新估价”中国音乐的宏愿得以实现。）

1945年，查阜西时任中央航空公司副总经理，利用赴美考察的机会，他在美国几个专科大学介绍并演奏了古琴，还为美国国会图书馆录制了一些琴曲，其中《渔歌》一曲即是后来华裔音乐家周文中改编为管弦乐曲的依据。在美国国会图书馆，查阜西还找到了我国寄存在那里的明刊本《神奇秘谱》和《太音大全》等珍贵琴书，并将它们的复制本带回了祖国，为1962

年编辑《琴曲集成》汇集了难得的版本。

建国前夕，查阜西积极参与了两航起义的壮举。新中国成立后，他因健康原因辞去民航局行政职务，改任该局顾问，又根据医生的建议，从事一些音乐活动。他在《溲勃集·序》中写道："大革命成，心怡甚，将以身供世，而痼疾转历。三日五日辄必却繁钜还室静养，又无奈生性不能绝虑，遂复以摸捉旧艺作劳。自得遣，医亦云利于病。复自问有无利于病而又利于世者？有之，则惟效良医之溲勃俱蓄以待用耳。"搜集音乐资料"以待用"，这就是他编写《溲勃集》的目的。他认为近世学者侈谈音乐，王国维并不懂音乐，刘复懂一点又不自己动手，"未尝有擅弦歌，旁通诸旧乐，以治乐而又言乐者。有之，则余一人耳。以是，余于收蓄之责无旁贷矣"。正是这种历史使命感，促使他勇于承担前人所不曾做过的事情。他很清楚收集这些资料并非为了自己，"实待用之物，即吾早逝而不及用，至盛世寻求文化之际，焉知不蔚为国宝而不录"？就是这种甘为人梯、嘉惠后学的精神，促使他晚年不顾年迈体衰仍然不倦地从事资料积累的工作。

他历任第一至第三届全国人民代表大会代表，1953 年被选为中国音乐家协会常务理事，同年被聘为音乐研究所通讯研究员，1956 年兼任中央音乐学院民乐系主任，1960 年被选为中国音乐家协会副主席、民族音乐委员会主任。这些职务促使他更加积极主动地投身于音乐事业，为积累和整理音乐研究资料，为网罗和培养音乐人才进行了多方面的工作。他在 1957 年所写的自传中说："由于中国音乐家协会的督促和领导，从 1953 年起，短短的四年中，对古琴音乐学习所得，超过了过去的六十年。"

查阜西晚年的音乐成就之多，贡献之广，本文未能尽述。仅就其主要方面概括如下：

一　搜求音乐史料

中国音乐资料浩如烟海，但是寻找起来却非常隐蔽而且零散，如果没有渊博的学识，不仅难以识别，甚至无从发现；即或能够识别和发现，要想进一步掌握到手，也还有许多麻烦的事，这就需要极大的热情和非凡的毅力。查阜西在这些方面具有超乎常人的修养和能力，因而取得了丰硕的成果。

他从美国带回资料只是个开端，此后才正式有计划地大干起来。1949年冬，他与郑振铎同住北京饭店，得知郑氏也藏有《太音大全》，经过鉴定，认为与在美国所见版本虽有不同，但也出于明代初年。1950 年，他听说江苏常熟“铁琴铜剑楼”藏有北宋《琴苑要录》和明刊《懒仙琴谱》等珍本，便设法托人借来摹抄，但是借用人家珍藏的善本又谈何容易！常常需要辗转相托，靠朋友们多方协助，像上海某位藏书家的《神奇秘谱》、《玉梧琴谱》就是几经周折才到手的。1954 年底，他随巡回演出团来到广州，经琴友介绍见到一位七十多岁的谈老先生，从而寻得岭南琴派《古冈琴谱》和《悟雪山房琴谱》的下落。1956 年，他率王迪、许健到全国各地搜求，找到二十多种琴书，其中包括宁波天一阁的明初《浙音释字琴谱》和重庆图书馆的清初《琴苑心传全编》等罕见的版本。通过多年不断搜求，1957 年，他在《存见古琴曲谱辑览》序言中自豪地宣布：“从 1827 年起，清代道、咸间的古琴家蒋文勋和祝凤喈，到民国十年左右上海盐商周庆云和北京图书馆袁同礼……这四家在将近一百年中共计只发现得六十七种，其中还包括着钞本在内。”“但是，今天的形势变了，变得令人兴奋而鼓舞……三年中先后购入、转钞、影印和调查所得，在谱集方面，包括印本、稿本和转钞本，已达一百四十四种之多。”过去的一百年远不如现在的三年，这是何等鲜明的对比！他又怎能不兴奋而鼓舞呢！他清醒地认识到新时代对研究民族音乐的有利形势，从而充分发挥了自己的主观能动性。

琴谱之外，查阜西还注意搜求其他音乐史料，包括音响资料。1951 年4 月，他应杨荫浏的嘱托，在京组织管平湖、谢孝苹等多人为音研所演奏录音。1956 年出访各地，又录制各派传曲达二百六十二首之多，其中包括济南、南京、苏州、福州、上海、杭州、合肥、长沙、武汉、重庆、贵阳、成都、西安等十多个城市八十六位琴家所擅长的琴曲，这是各种风格的一次总的检阅。这些活的音乐史料存入音研所，将免于散失。如此大规模地搜集琴曲音响资料，也是前无古人的创举。

二　整理古琴书谱

资料集中之后，如不进行科学地整理，还是难以发挥作用，这就需要周密规划，并组织大家动手。查阜西对此应付裕如，因而硕果累累。1954

年以来，不到十年的工夫，查阜西通过他领导的北京古琴研究会，先后编印出多种大部头的资料丛刊，主要包括以下数种：

《存见古琴曲谱辑览》，1958 年由音乐出版社铅印出版，共八十多万字的大型工具书。书中分为据本提要、解题辑览、歌词辑览等部分，采用了唐、宋、元、明、清各代所传谱本共一百多种，包括六百五十八首曲目、三千三百六十五首传曲、三百三十六首歌词。各个版本对同一曲目所作的不同理解和处理，各个曲目在不同历史时期的流传情况，通过书中的各种辑览或索引，可以一目了然，是了解现存琴谱很方便的一部百科全书。

《琴曲集成》，是继 1956 年影印《神奇秘谱》之后，进而全面系统地影印琴谱的宏伟出版物。预计全书出齐共二十多册，1963 年由中华书局陆续出版，至今已发行十余册。书中有从唐代手抄的《碣石调·幽兰》到明清刊传的各种版本的琴谱百余种，许多难以见到的海内孤本和秘阁善本均影印出版，便于供各地琴家和学者使用。陈毅为该书题词，盛赞其“以蔚然大观的新面貌问世”。吕骥则撰写了长篇序言，进一步分析了该书出版的意义。

《历代琴人传》，1959 年到 1961 年陆续油印出版。宋代朱长文《琴史》与近代周庆云的《琴史补》、《琴史续》总共收入六百余人，该书在此基础上进一步增加到两千人以上。材料来自有关琴学书籍、历代史书、笔记、地方志等，还有通过访问得来的近现代琴人的材料。这些材料的汇编出版，为进一步撰写历代琴人的传记奠定了坚实的基础。

此外，还有《存见古琴指法谱字辑览》、《传统的造琴法》、《传统的造弦法》等，也都是篇帙浩繁，工作量很大的资料汇编。

书谱之外，还有琴曲音乐的整理研究。已经录音的传曲可以用现代谱式记写出版，而大量古谱尚无人弹奏，这就需要对现存三千多首传谱进行选择，并动员琴家陆续弹奏出来。对于尚未开发的古谱，一般都需要考证古指法，反复揣摩曲意，不断锤炼弹奏，才能逐步把它还原为动听的音乐，这就是琴家所说的“打谱”。中国音协通过北京琴会发动琴人进行过多次打谱。查阜西利用其广泛的社会关系，团结琴友共同探讨，为此编辑出版了《幽兰研究实录》、《琴论缀新》各三集，将历史上的著名琴曲逐步发掘

出来。其中有被嵇康叹为“绝响”的《广陵散》，有传自南北朝的《碣石调·幽兰》等一系列作品。查阜西本人发掘的有刊登在《古琴曲集》中的《古怨》、被编为合唱曲的《苏武》、话剧《蔡文姬》中演唱的《胡笳十八拍》，以及《洞庭秋思》、《凯歌》等。

三　组织琴家学者

从前面所介绍的资料搜集整理工作可以看出，其中重要的一环是动员组织有关人员群策群力，否则如此浩繁的工作，单靠个人是难以完成的。查阜西成功的秘诀也正在这里，他具有非凡的组织才能，善于发动群众依靠群众。继创办今虞琴社之后，1953 年 11 月 1 日，他召集在京琴友溥雪斋、汪孟舒、谢孝苹等十余人进行磋商，次年由音乐研究所资助，购得会址，1954 年 5 月正式成立了北京古琴研究会，由溥雪斋任会长，查阜西、许健任副会长。尽管从创建时间上看，北京古琴会大大晚于上海的“今虞”，但是由于有中国音协和音研所的领导，地点又在首都，特别是查阜西亲自担任会长，其成就和影响就大不相同，几次全国性的古琴活动都是由北京发起并开展起来的。

查阜西主持琴会的同时，对于建立不久的音乐研究所也很关心，为该所罗致人才方面提出不少有益的建议。1953 年 6 月 24 日，他写信建议音研所动员考古专家协助搜集资料，同年 7 月 10 日和 14 日，他两次约请叶恭绰、汪孟舒、唐兰、罗福颐、沈从文、王世襄等人聚会座谈，到 1954 年成为音研所定期举办的古乐座谈会。他还积极推荐有关学者担任音研所的通讯研究员，1953 年 8 月 9 日，他在《溲勃集》中写道：“昨日竟日为此奔走，先托罗君羽转询子期，即以次访叶遐庵、沈从文、俞平伯，均表同意。今日法鲁来访，即便告之。此皆无资之聘，但有所撰述，将予致酬耳。”从这些记载中可以看出，这位年近花甲的老人是以何等的热情“竟日为此奔走”。

四　热情培养新一代

这位老人不仅联系着一批学有专长的社会名流，和年轻的后学也是相处无间，有求必应。东北青年李祥霆从电台广播中听到查老介绍古琴的节目之后，产生了浓厚的兴趣，于是从投书请教到登门求助，在查老的帮助

下考取了中央音乐学院，现已成长为该院的古琴教授。1962 年 5 月，北京电影乐团的孙贵生等人决定把向查老学的《平沙落雁》、《阳关三叠》等曲目作为正式节目，参加该团赴沪、宁的演出。查老非常高兴，他在《溲勃集》中写道："余以青年队员在国家乐队演出古琴节目尚无先例，遂力促其成，冀以昌吾琴艺。"演出前天天在他家排练，他悉心指导，演出后听说效果很好，反响热烈，他更感欣慰。1962 年 10 月，上海民族乐团特地选派了两名团员专程来北京向查老学习琴歌的演唱技法，查老为他们精心编写了一套教材，除了文字部分之外，还有演唱的作品。曾常在电台广播《胡笳十八拍》等琴歌的女高音歌手沈德皓，就是他的高足之一。

为培养新一代的古琴听众，查老不辞辛劳地撰写了一篇篇通俗介绍文章。1954 年 10 月在《人民音乐》发表《漫谈古琴》，1954 年 7 月 25 日为民族音乐研究开设《古琴与民族形式》等讲座，1955 年 4 月 26 日为广播电台撰写《古琴构造的发展与特点》等五个专题，1956 年 11 月 5 日为中央音乐学院讲《谈谈我的音乐学习》，1962 年 7 月 20 日为该院讲《民族音乐》等十个专题，与沈草农、张子谦合著《古琴初阶》等等。

为培养新一代的古琴听众，查老还参加了一场又一场的演出，仅北京古琴研究会 1954 年就公开演出达二十次之多。在这些演出中，他除了吹箫、弹琴之外，还要进行节目介绍。1962 年 4 月 12 日为纪念杜甫，他应约为北京电视台录制弹琴伴唱杜诗《哀江头》等节目，1964 年 1 月 4 日又为该台录制他演唱的毛主席诗词《沁园春》……

查老虽然已是年近古稀，但是为了古琴事业他从不服老，正当他奋其余年，向着新的目标前进时，风云突变，十年浩劫开始了。一向支持查老的中国音乐家协会主席吕骥不得不自我检讨"对查老未能帮助改造"，于是一切古琴活动偃旗息鼓。1973 年 2 月，他才在《重见溲勃集》中不无感慨地写道："1965 年连伤带病，10 月即停止笔记，直至今日始与《溲勃集》再见，计历时六年另一月，盖'初解放'也。"在他生命的最后几年中，仍然念念不忘重整旧业，遗憾的是，时间和精力都不多了。1976 年 8 月 10 日，查老在医院的防震棚中与世长辞。

〔附录十八〕 弦上万古意 清心向流水——古琴家管平湖

随着双手的舞动，七条弦上泛出涟漪的水花，继而转化为潺潺流水……这是管平湖先生弹奏《流水》的一组电影镜头。两千多年前的钟子期从琴声听出伯牙“志在流水”，如今琴曲《流水》通过管平湖的弹奏，风靡琴坛，再度成为知音的媒介。他炉火纯青的演技和出色的再创造，为这首古老的琴曲增添了羽翼，使它飞越国界，飞向天外，去寻求知音。管平湖的古琴演奏艺术在当代首屈一指，然而他成长的道路却很不平坦。

1897 年 3 月 4 日，管平湖出生于北京。父亲管念慈是深受皇家赏识的著名画家，应召从苏州来到北京，被尊为“横山先生”，“赐第、赐膳，恩遇有加。继张乐斋长画院”，名重一时(《吴县志》)。管平湖为其次子，名平，字吉庵，号平湖。自幼在艺术生活中熏陶，学画、学琴。不幸父亲过早地离开人世，当时他才 13 岁。幸而父亲的好友叶诗梦很关心他的成长，继续指导他绘画、弹琴。叶诗梦曾向他父亲学画，又一起向俞香甫学过琴，还向黄勉之学过《羽化登仙》等大型琴曲，编有《诗梦斋琴谱》传世。在这样一位多才多艺的长辈关怀指导下，管平湖对弹琴产生了浓厚的兴趣。

管平湖正式拜师学琴的老师是杨宗稷(公元 1865—1933)，字时百，号九嶷山人，湖南宁远人。他是北京最有影响的琴家，曾向黄勉之学过琴，设有“九嶷琴社”，招收弟子教琴，所编《琴学丛书》是近代规模很大的琴学专著。管平湖在他门下经过连续两年的刻苦学习，悉数掌握了杨氏代表曲目，包括《渔歌》、《潇湘水云》、《水仙操》等。学习期间，常随老师拜访太老师黄勉之。黄师对于吟猱的节奏要求极为严格，教琴时与学生对弹齐奏，这样学生出现了差错，立即可以发觉；老师运指的奥妙，学生也便于模仿。这种教学方式今天看来未免呆板，但当时既无录音设备，又无精密记谱的情况下，却也未尝不是一种方法。杨宗稷、管平湖教琴都沿用此法，直至五十年代我向管先生学琴依然如此。

管平湖遍访弹琴能手，举凡当时北京流传的琴曲，他几乎全学到了手，但他并不以此为足。30 岁那年，他回到故乡苏州，继续寻师访友。听说从武夷山来了一位悟澄和尚，琴学造诣极深，他便步行几十里到苏州西

郊的天平山向这位和尚求教。悟澄见他来意诚恳，便留他学了半年时间。他听从老师的教导，纠正了以前失于板滞的缺点，加强了运指的灵活性，演奏水平有了明显的提高。从苏州返回北京途经山东济南时，又打听到一位能琴的秦鹤鸣道士，遂向他学习了川派张孔山所传的七十二滚拂《流水》。这是当时琴坛誉为“艳称海内”的佳作，更是管平湖仰慕已久的著名琴曲，学习起来心领神会，很快便掌握了演奏的要领。后来他把这一琴曲带回北京，轰动了当时的北京琴坛，对比他以前的弹奏，确实又有了明显的突破。

“七七”事变后，北平沦陷于日本侵略军铁蹄之下，管平湖像许多人一样，失去了生活来源。为维持一家人的生活，靠卖画、打零工也难以为计，不得不靠典当度日。他的住所一迁再迁，不断降格。直到北平解放前夕，他移居东城北新桥附近一个小胡同里，住在一间不到十平方米的东耳房，家徒四壁，破旧不堪，穷得只剩下半碗玉米面。

即使在这样艰难的岁月，管平湖教人弹琴仍然不收分文，而且始终不肯放弃他朝夕抚弄的那张古琴。这张古琴非同一般，据管先生讲，在他平生所见上百张琴中，以此最为名贵。这是一张唐琴，名曰“清英”，这两个字以秀丽的楷书镌刻于琴底。朱红色髹漆中杂以墨色云纹，通体布满蛇蝮断纹，古色斑斓，光彩照人。其低音有若洪钟，余韵悠长，经久不息；其高音清松剔透，灵巧圆润，高低音之间的音量与音色非常协调；散、泛、按三种奏法所发之音也极匀称。弹琴家见了这张宝琴，无不交口赞誉，爱不释手，管先生本人当然更是爱护备至。有一次他从广播电台演奏之后抱琴回家，乘人力车途经西长安街路口，被迎面疾驶而来的一辆卡车撞倒。就在翻车的一瞬间，他猛然想到：“糟了，唐琴可不能给毁了！”于是紧紧把它抱在怀里，人从车上甩出两米多远，在地上翻了几个滚，膝部肘部多处负伤，蓝大褂也扯出几道口子，而这张唐琴却完好无损。

1952 年，管平湖应聘到中央音乐学院民族音乐研究所(即今中国艺术研究院音乐研究所的前身)任副研究员，从此他的艺术生涯揭开了新的一页。研究所非常重视古琴研究工作，所里集中了全国最丰富的音乐资料，包括各种版本的琴学文献、历代传谱和各个琴派的演奏录音，还有各式音

响设备。这样优越的研究条件使他兴奋不已，虽然已是55岁的迟暮之年，却焕发了青春，决心把失去的时间夺回来，在自己的晚年确立了新的奋斗目标。

奋斗目标之一：把自己在琴学方面毕生所得无保留地奉献出来，传诸后人。他首先有计划地把手头琴曲一首一首地录音存档，以充实音研所的资料库。为此，他认真复习早年学得的一批琴曲，忠实地再现传统的演奏风格。同时，他又精心加工自己喜爱的曲目，力求完美地表达出独到的审美情趣，形成其特有的艺术风格。他渴望自己的古琴事业能够后继有人，人们来求教，他总是来者不拒，热情传授。在教学中，他严格要求基本功的训练，同时也结合作品实际，循循善诱，启发艺术想象。比如教《良宵引》一曲，就着重指出终曲前如何体现夜阑人静的气氛；教《平沙落雁》，则强调在乐曲前半部如何奏出“此唱彼和，天际飞鸣”的辽阔意境。

管先生弹琴质朴无华，含蓄深沉，重视作品内在的艺术表现。通过反复听他演奏的录音，通过向他学琴，我对此深有体会。就以他作为保留节目的《流水》来说，其艺术内涵就非常丰富。开头的散音，低沉而浑厚，加以几声上滑的撞音，预示着一股不可遏止的力量即将奔腾而出。轻盈流畅的泛音曲调，像是欢腾跳跃的小溪，冲出了山涧，对未来充满了希望。几经曲折，汇合为“万壑争流”的壮阔场面，加以连绵不断的七十二滚拂，渲染出急流险滩波浪涛天的骇人景象。其后，饱经风浪的巨流，浩浩荡荡从容入海。由于管先生对此曲有深刻的理解和丰富的想象力，所以能使这支古老的名曲焕发出新的生命力，犹如一江春水奔腾不息，成功地表现出中华民族的宏伟气魄和精神风貌。1977年8月，美国发射的太空船“航行者”号上录制了一批各具特色的世界名曲，以寻求天外知音，管先生的《流水》作为东方音乐的代表入选。这首古老的中国名曲，从此行云天际，长期回响于茫茫太空。

管先生还有一个奋斗目标，就是有步骤地发掘古谱。他认识到，当代流行的几十首琴曲仅仅是历代传谱中很小的一部分，现存传谱多达三千多首，其中有不少经过千锤百炼的艺术珍品，至今还埋藏在故纸堆中。只有把它选择出来，经过译解弹奏，才能发挥它的历史价值和艺术价值，变成

供人们享用的精神财富。这种复活古曲的工作，古琴家称之为“打谱”。打谱是古琴工作中很关键的一环，需要具备一定的艺术修养和演奏才能的古琴家来完成，对此，管先生自然是义不容辞。他在一篇文章中写道：“发掘古谱确是目前古琴界一项关键性的工作，而打谱又是发掘古谱中最迫切，最艰巨的任务。”(《音乐研究文选》第399页)他把自己生命的最后十余年的主要精力献给了打谱工作，从而使一首又一首久已绝响的历史名曲重新焕发出光辉。

在管平湖发掘的琴曲中，以《欸乃》一曲流传最广。过去他对此曲的理解是：以景物为主，表现文人雅士怀才不遇、追求隐逸生活的情趣。建国后，受到《黄河大合唱》的启发，改以纤夫号子声为主，加强了各段多次出现的号子音调。他在《欸乃》一文中写道：“这次打谱，经过反复的慎重研究，我认为乐曲通过变化多端的欸乃声，表达了船夫与逆水洪流搏斗的生活情景。”(《音乐研究文选》第494页)原曲共十八段，由于时间的限制，在音乐会上不宜演奏全曲，于是管先生对《欸乃》加以删节，“撷取全曲精华，把重复过多的段落加以适当裁剪，虽只八段，但仍不失完整”(《音乐研究文选》第497页)。经过处理之后，这首作品在演出中效果甚佳，深受听众欢迎。南北各地琴人竞相学习，广为传奏。

在管平湖发掘的琴曲中，以《广陵散》一曲最为人推崇，这是一千七百多年以前被嵇康叹为绝响的历史名曲。它的规模宏伟，全曲共四十五段，演奏时间长达半小时。要把这样大型的琴曲处理得首尾相应，脉络贯通，是很不容易的。管先生根据作品本身的发展规律，经过反复推敲，作出合理安排：开头的小序、大序层层推进，正声部分渲染了“呼幽”中泛声的幽怨，强调了“徇物”中走手音的沉思，突出了“长虹”中拨刺声的愤激；后面的乱声、后序则回环反复，一唱三叹。各个部分头绪纷繁，却处理得层次分明、井然有序、恰如其分，显示出打谱者功底深厚，匠心独运。

管平湖发掘的《碣石调·幽兰》传自南北朝，是现存最早的传谱，保存着古老的文字谱式的唯一实例，具有很高的历史价值。它的谱式古奥，指法繁难，曲调奇特，与后世流传的琴曲颇有距离，要想把它弹奏得通畅悦耳，具有很大的难度。经过反复琢磨，管先生克服了一个又一个难点，终

于把它完美地弹奏出来。

管平湖发掘的《大胡笳》、《离骚》是流行于唐代的名曲，经过他的再创作，前者哀怨委婉、悲愤激切，表现出对蔡文姬身世的深切同情；后者沉郁顿挫，深邃豪迈，塑造了伟大诗人屈原忧国忧民的形象。其他还有《秋鸿》、《乌夜啼》、《获麟》、《风雷引》等，都是古代文献中常有记述而现实中却难以听到的名曲。这许多各具特色的古代音乐佳作，听起来洋洋盈耳蔚为大观，都是管先生锲而不舍执著追求的艺术结晶。通过演奏会、广播、电视、唱片和录音磁带，这些作品向人们介绍了祖国璀璨的传统音乐文化，为我国古代音乐史提供了生动的实际范例。管先生以其富于艺术魅力的演奏，大大缩短了当代听众与古代音乐的距离。

欣赏管先生发掘的古曲，人们很难想象他在考证古谱方面所下的工夫。这些古谱正如《红楼梦》中贾宝玉所云乃是“天书”，对于一般人来讲，这些由汉字减化而来的稀奇古怪的符号的确是“天书”。而且不同时期不同传派的奏法和记谱颇有出入，有些记谱随心所欲很不规范，为了忠实地再现古谱中所记录的音乐效果，不能不对每一个符号的真实含义作一番认真细致的考证。管先生为此查阅有关文献，结合自己的实践经验，编写出《古指法考》一书，既可供打谱时参考，又方便了后学者。

欣赏管先生弹琴，人们常为其铿锵有力的指法和细致入微的音韵而赞叹不已。可是谁知道年逾花甲的管先生为此又付出了多少劳动啊！五十年代我和他在所里住对门，他房间里传出来的泠泠琴声从早到晚不绝于耳。为了弄通各个曲调之间的关系，吃透原作的精神，他一遍又一遍地在琴上反复弹奏。这时我如果登门求教，他便会停止弹琴，热情地解答。请他示范弹奏，他也有求必应。如果碰上他刚刚解决了一个难题，他便兴奋地讲个不停，诸如：古指法中“掐拂历”与“掐撮三声”的演变关系；古指法中“大间勾”与“小间勾”的节奏设计；古指法中“蠲”与“双牵”的指法区别……如此等等。这些经过苦心钻研豁然贯通的心得体会，他又怎能不津津乐道呢！

管先生一天到晚不停地在琴上弹奏，好像不知疲倦。其实，只要把他的双手拉过来仔细看看，就会大吃一惊。那是怎样的一双手啊！由于常年

在琴弦上碰击，右手指甲被削减得又薄又皱，简直像是葱皮。他推说自己指甲天生不好，天晓得像他这样长期不断地磨损，即便是钢铁指甲，也要脱掉一层皮！为了解决这个难题，他试涂过各种指油，但无济于事；他又配制过指甲套，也不尽人意。最后，他干脆用指尖的肉来代替指甲，指肉磨成老茧，越用越坚硬。这样弹出的琴声，虽然不如指甲清脆，却也浑厚含蓄，别具一格。再看他的左手，大指关节因为总在弦上擦来擦去，磨出来的老茧像豌豆那样突出。大指甲的外侧由于琴弦的切割，一条条细沟深陷肉中，像是锯齿，令人不忍卒睹。看了他这双手，我更加懂得他是以多么顽强的毅力来对付这“最迫切、最艰巨的任务”的了。

管先生这双勤劳的手不仅精于弹琴，而且用来修琴、绘画、篆刻、养花等等也都各臻其妙。经他修治的古琴多达数十张，谁家藏琴有了什么毛病请他诊断，很快就能找出病源所在。比如弓背、折腰、敚音等等，经他整治，或是打磨，或是补漆，或是剖腹，总能手到病除，大大改进原有的音质。难怪人们说：“管平湖修琴，北京第一。”确实名不虚传。他修琴力求保持原来古色斑斓的面貌，他常讲：人家修理东西讲究“整旧如新”，我这修琴可不一样，讲究“整旧如旧”。细想起来，果然有道理。“整旧如旧”的原则应当适用于一切古代文物保护工作，否则的话，历史遗迹将损失净尽，也就失去文物的价值了。我用的一张宋琴“鸣凤”，就是他“整旧如旧”的范例之一。为了配合宋琴的时代特点，他特地选用宝蓝色宋瓷片打磨成圆形琴徽，与暗红色的琴面相得益彰。他还选用花鸟玉雕镶于琴头，以便与“鸣凤”名实相符。经他这样加工之后，果然典雅大方，更加古色古香。如今弹起这张“鸣凤”，我不仅感念他修琴的这一番心意，更敬佩他这种执著认真的工作态度。

管先生识别古琴有丰富的经验，为此人们常请他鉴别年代，品评质量。遇有这种机会，他就结合实例为我们讲解有关知识，诸如：形制上唐圆与宋扁的时代风貌，工艺上内府监造与市井行货的质量区别，漆面断纹有蛇蝮、流水、牛毛、冰纹、梅花等不同花色，漆胎有血料、土子、鹿角砂、八宝灰、响铜等不同质地等等。此外还有琴的形制、木质、题识等许多学问。所有这些，他都讲得头头是道，如数家珍，俨然是古琴的活辞

典。他在这方面的知识和经验，故宫博物院研究馆员郑珉中同志深得其传。

管先生除了热爱古琴之外，还有其他多种爱好。他养的龟背竹、橡皮树、吊兰把小小房间装点得郁郁葱葱，生意盎然，活赛一个花房。他生活简朴，虽嗜酒，每餐也不过两杯二锅头。范仲淹诗云：

弦上万古意，樽中千日醇。
清心向流水，醉貌发阳春。

此诗恰似管先生的写照。

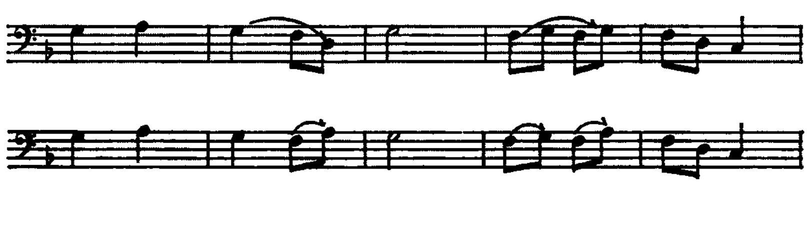
管先生一生坎坷，直至晚年才有机会充分发挥他的热和光，可惜太迟了。1967 年 3 月 28 日，他病逝于北京，但他弹奏的琴曲却音韵不绝，长留人间。

第二节　琴曲

《今虞琴刊》中刊印的五首琴曲，都有工尺谱和点拍。有的还用了现在通行的简谱，在谱式上有了很大突破。其中两首是新出现的，即《忆故人》、《泣颜回》。

《忆故人》
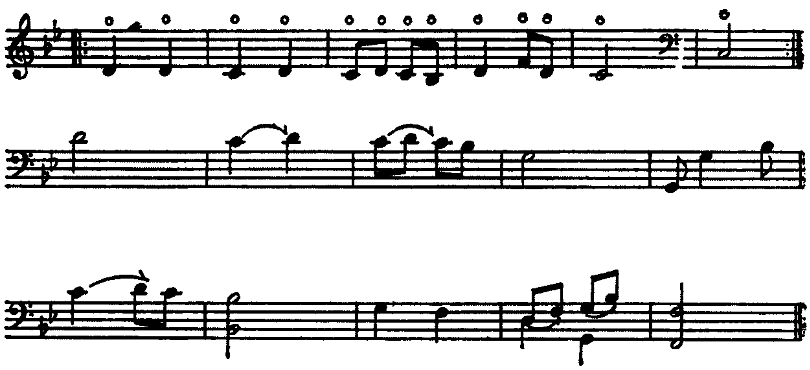
这是彭庆寿自幼受学于他父亲的琴曲，据现有史料可知它最晚在十九世纪末之前已经出现。它和传统曲目中的《空山忆故人》、《山中思友人》并没有相似之处。全曲共六段，其中主要曲调委婉动听，给人以深刻的印象。如第五段开头：





《泣颜回》

据传谱者徐元白介绍，它是“流传海滨箫管中”的传统民间曲调。徐元白从小常听父亲用琵琶演奏，“当更深人静，慢捻轻拢，韵永音悲”。以后经徐元白“缮谱入琴，抚弄多年，始得韵味”。其开头几句是：

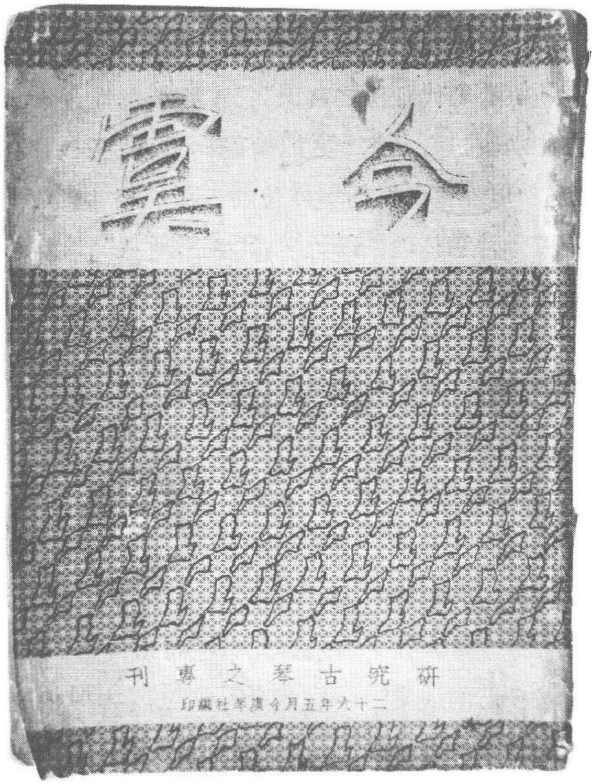


《忆故人》、《泣颜回》两首作品都较短小，但颇有意境。从这两曲可以看出琴曲的创作活动一直延续不断，特别是《泣颜回》的产生，说明民间音乐作品是充实、丰富琴曲曲目的重要来源。

第三节　琴论

三十年代的《今虞琴刊》中，搜集了当时向各地征得的稿件，其中“记述”部分为琴人传略和各地琴社活动，“学术”部分为琴律和均调研究，“考证”部分为琴学史料研究。值得注意的是“论说”部分，有一些文章提出了对今后古琴工作的意见。

彭庆寿的《从现代音乐上论琴》在总结了琴的优缺点之后，指出：“现在有些音乐家对于中乐总说是：‘乐曲过于单调，乐器过于简陋，乐谱太不完全，非加以改良不可。’这话我们固然是相当承认的，但希望他们不妨



《今虞琴刊》

预先学学琴，看看琴的内容究竟如何，然后再去改良中乐，比较似乎有把握一点。免得糊里糊涂只知道直抄人家的旧卷，结果还是不如人家，徒然把我国民族性无谓的牺牲了。”作者针对全盘西化的思潮提出批评，担心丧失掉自己的民族音乐传统，提出了首先学习传统，然后再进行改革的正确意见。

蜀青的《古琴讲演》中介绍了悠久的古琴历史，分析了它“不发达”的原因之后，提出希望说：“古琴虽有种种不容易普遍发达的原因，无论由于人们的不努力，或者由于本身的特质，总之，不能不承认它是中华民族数千年来精神所寄托、文化所发扬的特种乐器。我们愿意表现民族的伟大、自然、文明、中正、和雅、神圣，不能让这种特有而进步的乐器，永远这样没落下去，必得想法子使它普遍发达。”作者出于对民族音乐文化传统的深厚感情，不甘心古琴“永远这样没落下去”，发出了“必得想法子”的呼

吁。这一语重心长的呼声，在史荫美的文章中，作了初步回答。

史荫美在《对于昌明琴学之我见》一文中提出了四点建议：一、“弹琴者须留心现代音乐之常识”，主张用现代音乐知识武装自己；二、“记谱之方法须改进”，使之更加精确而方便；三、“各派现弹之曲操，宜广事搜集”，以保存并发扬多样化的琴派风格；四、“往昔旧谱宜详加整理”，强调进行科学整理，以免学者“无所适从”，以便于继承和发扬传统。这些意见无疑是很中肯的。

第四节　新中国的古琴

新中国建立以后，有关部门对各地琴人作了全面调查，并予以妥善安排。同时对琴书、琴谱和各派的琴曲，广泛加以收集，并系统地进行了科学整理，其规模之大、范围之广，远远超出了历史上任何一个时代。

专业琴人在解放前夕，已经屈指可数了，他们往往因为生活所迫，荒疏了自己的演奏。一些业余琴家也因为种种原因而放弃了有关琴的活动。这些琴家大多年事已高，后继乏人，古琴艺术濒于灭绝的边缘。从 1952 年起，一些具有影响的琴家陆续被安排到古琴工作岗位。有的在音乐研究所或古琴研究会进行研究，有的在音乐院校从事教学，有的在演出团体参加演出。通过北京古琴研究会联系了全国专业和业余的琴人，组织并推动他们开展了一系列研究活动。

1956 年，全国音协、文化部、广播局联合举办了一次全国范围的调查和搜集工作。由查阜西率领调查小组，从北京出发，历经济南、南京、扬州、苏州、上海、杭州、长沙、武汉、重庆、贵阳、成都、西安等十七个城市，又通信联系了青岛、广州、厦门、哈尔滨、沙市、南通等城市，访问、调查了共八十六位琴人。他们热情地支持了这次调查，重新温习了过去熟悉的琴曲，先后共录音二百六十二首琴曲，各派风格的琴曲因此不致继续散失。各地还积极提供线索，协助调查组陆续发现了一些罕见的谱集。

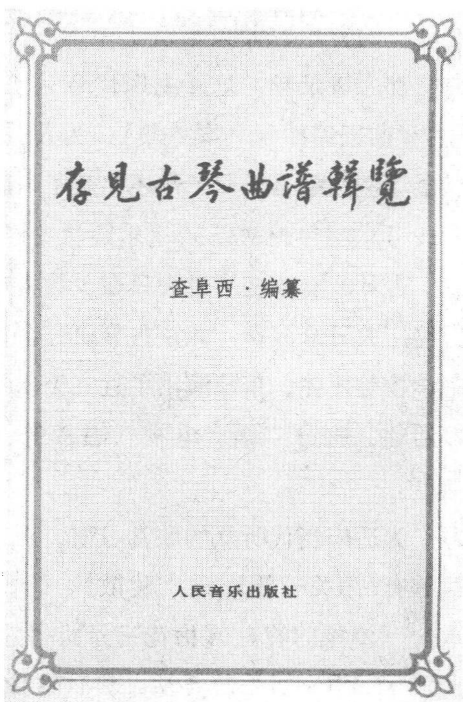
建国以来，先后发现的珍贵琴书、琴谱有明初的《神奇秘谱》、明代的

《西麓堂琴统》、《琴书大全》、《浙音释字琴谱》，以及清初的《琴苑心传全编》等，总计共有一百多种版本，这个数量超过了历代私人收藏家。如此丰富的琴学资料，为全面、系统地进行科学整理和研究，提供了十分有利的条件。

中国音乐研究所和北京古琴研究会在查阜西主持下，开展了一系列资料整理工作。

历代古谱中经常附有大量文字资料，如解题、后记、歌词、旁注等，这些都是了解琴曲的历史沿革、内容表现和艺术成就等很有用的材料。为了便于研究者查阅，查阜西等于1958年编辑出版了《存见古琴曲谱辑览》，把现存六百五十八首曲目，以及三千三百六十五种不同传谱中共一千七百七十一条文字，和三百三十六首歌词分类编目，集中排印了共八十多万字，是了解现存曲谱有关资料的百科全书，是很有价值的工具书。

历代关于琴人的记载一向非常零散，宋人朱长文编写的《琴史》汇集一百多人，又经周庆云增补也不过六百多人。而1959—1961年间，查阜西主



《存见古琴曲谱辑览》

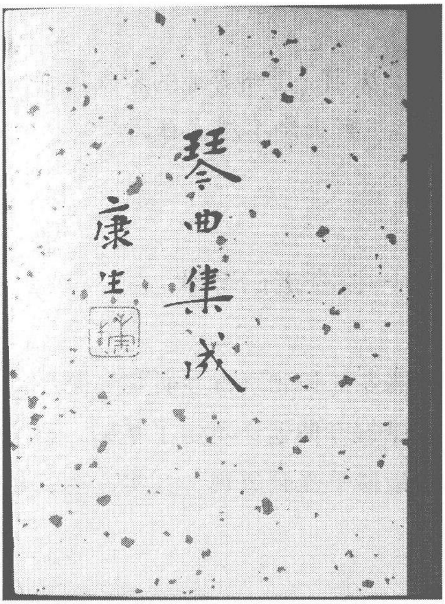
持编印的《历代琴人传》，则增加到两千人以上。为编写琴史作了必要的资料搜集工作。

有了文字资料，还需要掌握现存曲谱，可是这些线装古书并不是一般人容易拿到手的，其中一些海内孤本、善本更是稀世之珍。为了使之充分发挥作用，继1956年影印出版《神奇秘谱》之后，查阜西又在1963年开始了大规模的、全面系统的编辑影印工作。从唐代的《幽兰》卷子到明、清以来上百种谱集，辑为《琴曲集成》，由中华书局陆续出版。陈毅为该书题词写道："《琴曲集成》的刊行，以蔚然大观的新面貌问世，我们鼓掌欢迎，欢迎它为人民建设服务。这是丰硕的果实，极美丽的古代花朵。"吕骥写了题为《略论七弦琴音乐遗产》的长篇论文，作为该书的序言。

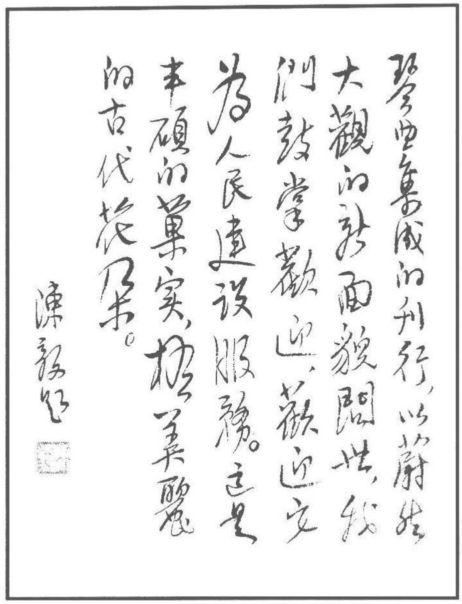
领导的关怀和鼓励促进了古琴研究工作，古谱的出版又为研究工作提供了条件。一些有经验的琴家响应号召，积极从事于古谱的发掘工作，他们克服了古谱的艰奥，经过苦心探索推敲，弹奏出一系列古代名曲，像《幽兰》、《广陵散》、大小《胡笳》、《胡笳十八拍》、《昭君怨》、《离骚》、《楚歌》、《酒狂》、《嵇氏四弄》等。历史上久已绝响的优秀琴曲，重新变为动听的音乐，大大丰富了中国音乐史的实例。发掘的曲目和流传的曲目，都通过录音，记写成现代音乐工作者所熟悉的五线谱。陆续出版了《古琴曲汇编》、《古琴曲集》，为人们进一步分析、研究、欣赏古琴音乐提供了谱例。配合研究工作还出版了《幽兰研究实录》、《广陵散研究》、《古指法考》、《琴论缀新》、《乐圃琴史校》等书。

古琴演奏改变了过去只在少数人中间欣赏的传统，现在可以在音乐会上给广大听众演奏。北京古琴研究会仅1954年一年，就为音协、政协、大中学校等团体、单位演出了近二十次专场。经常还有接待外宾、出国演出等活动，通过广播、电视、唱片等，向海内外介绍了我国优秀的音乐遗产。

为适应当代听众的欣赏习惯，对有些传统琴曲进行了加工改编，先后改编有《阳关三叠》、《广陵散》、《潇湘水云》、《苏武》、《风雷引》、《流水》、《渔樵问答》、《梅花三弄》、《欸乃》、《龙翔操》等作品。运用现代的配器、和声、对位等手法，将这些曲目改编为合奏、合唱、重奏等形式，



《琴曲集成》1963 年 10 月首印封面



陈毅为《琴曲集成》题词

为丰富人民音乐生活，对传统作品的推陈出新进行了尝试。同时，还创作了一些现代曲目，移植了一些流行的音乐作品，努力使古琴这一古老乐器适应新的需要。

配合演出实践，针对传统古琴在构造形制和演奏上的弱点，不少人对之进行了改革试验。在加大音量、改进音色、方便调弦等方面，提出不少改进的方案，如扩大共鸣箱、增加调音设备、改用尼龙钢丝弦等。有些改革措施已经被广泛采用。

为培养年轻的一代，接续古琴传统艺术，音乐院校曾招收过一批专业的学员，又通过琴会或私人教学满足了一些古琴爱好者的学习要求，还出版有《古琴初阶》等普及读物，以促进古琴艺术的发展。尽管这样，古琴艺术后继乏人的情况还没有得到很好的解决。不少专业学琴者中途改了行，社会上对琴曲艺术还缺乏认识。特别是在“文革”中，所有中外文化优秀遗产，统统遭受到空前的灾难。一批老琴家受到冲击，含恨去世，少数幸存者也被迫暂时放弃了他们心爱的乐器，致使国内的古琴事业一度中断。与此同时，海外华裔琴家和国际上的音乐学者，却继续重视古琴的研究，取

得了不凡的成绩。

“文革”后，北京、上海、成都、杭州、沈阳、广州等地的琴家陆续恢复了活动，一些城市还成立了古琴研究会。“野火烧不尽，春风吹又生”，古琴艺术又重新焕发了它的青春。

〔附录十九〕 古朴典雅 独树一帜——谈查老的琴歌

已故古琴家查阜西先生创建的上海今虞琴社和北京古琴研究会至今仍活跃于琴坛，他主编的《琴曲集成》为全面掌握琴曲遗产奠定了基础。和这些卓著的功绩相比较，他在琴歌方面的造诣似乎受到忽视，其实，他的琴歌成就也是十分杰出的。

一 根底深厚 桃李芬芳

查先生十三岁时曾向夏伯琴老师学唱了《凤求凰》与《渔樵问答》这两首琴歌，由于他当时还没有琴，所以只能清唱。后来夏老师送给他一张琴，这才照谱弹奏。以后，他转学到其他地方，又陆续向田老师、龚老师、俞老师学会了《慨古吟》、《陋室铭》、《古琴吟》、《客窗夜话》等琴歌。他对这些琴歌入了迷，其喜爱的程度甚至超过唱学堂乐歌，不少同学也受到他的感染，喜欢听他弹唱。有两个同学为向他学习，甚至买了琴。

在湖南读书时，教他弹琴的老师总是边弹边唱，所以他认为弹琴就是为了唱歌，唱歌就得有琴声伴奏，琴与歌的结合是天经地义的事。二十三岁为学海军到烟台，才发现居然有人只弹琴而不唱歌，对此曾深感诧异：离开了歌声，又怎么能理解琴意呢？日后见得多了，这才逐渐明白，原来琴声本身也是会说话的。

学生时代他曾广泛接触各种民间音乐：放学回家听到亲友唱民歌、小调、花灯、丝弦，他也跟着学唱；曾向表兄学吹笛，学吹箫；向舅父学昆曲，《十五贯》中许多曲牌他都能熟练地演唱。这种爱好一直继续到老年。1952 年家居北京时，还常与俞平伯、张伯驹等友人清唱昆曲或京戏，还请艺人白凤岩到家里教唱单弦。这些学习与爱好，十分有利于他的即兴创作。他利用这些熟悉的传统曲调，结合诗词的需要，即时编配演唱。他对

传统的演唱深有心得，讲究咬字吐音，唱得声声入耳，字字清晰，味道十足，悠扬的琴声与优雅的歌声配合默契，珠联璧合，创造出一种古朴典雅的艺术气氛。

北京人民艺术剧院为上演话剧《蔡文姬》，剧中女主角朱琳特地登门求教，和她一同来向查老学习的还有人艺演员赵蕴如。剧中演唱的《胡笳十八拍》，经查老推荐，采用明刊本《绿绮新声》中的琴歌谱，其曲调初看似乎平淡，经查老传授，根据字音的四声阴阳加以乐谱之外的装饰性滑音，全曲顿然改观，唱来哀婉深沉，生动地刻画出了蔡文姬那复杂而矛盾的心绪。

上海民族乐团为寻求民族唱法的新突破，选派了上海音乐学院声乐系毕业的独唱演员沈德皓等二人来京向查老系统地学唱琴歌。查老很重视这次教学，认真地为此编写了教材。经过查老的悉心教导，沈女士的演唱风格果然不同一般，她运用美声唱法结合中国传统的韵味，中西合璧，很有特色，特别是《胡笳十八拍》集中展示了查老的教学成果。

查老所擅长的即兴演唱在一系列演出活动中大展风采。1962 年春，为纪念杜甫而举办的专题节目中，北京电视台特地请查老演唱了杜甫的诗作《哀江头》，播出的效果不错，于是在同年夏再度请他在荧屏上演唱了毛泽东的《蝶恋花》等三首作品，后来又在 1964 年通过电视台，播送了他演唱毛泽东的《沁园春》。电视台一再邀请他采取这种古老的方式演出，说明琴歌很有听众，很有保留的价值。

五十年代我国琴坛办了两桩大事：一是将久已绝响的名曲《广陵散》发掘出来，一是将传自唐代的古曲《碣石调·幽兰》打谱录音。这两首作品的复活，是集中琴界名手，历时多年才完成的，在学术界深有影响。查老自然是这两次学术活动的组织者，然而他自己却没有直接参与这两曲的打谱，而是结合自己的专长，独辟蹊径，专找一向遭到冷落的琴歌进行打谱。宋代姜白石的《古怨》是现存最早的琴歌传谱，长期无人问津，经他弹唱，确实别有一番情趣，使我们领略到宋代歌曲的神韵。这首作品曾刊于《古琴曲集》，另发表有专题论文，从而填补了古代歌曲研究的空白。他还打谱弹唱了一首《苏武思君》，这是明代刊传的富于爱国主义思想的作品，

它那淳厚朴实的曲调引起作曲家李焕之的兴趣，经他改编为混声合唱曲，并作为中央民族乐团出国演出的节目。

可见，查老对琴歌的修养具有很深的根基，并作了大量工作，包括教学、演出、研究、打谱等等。这些都是卓有成效而深有影响的。

那么查老从少年时起就热爱琴歌，到老年仍孜孜不倦，致力于此，这单纯是出于兴趣吗？显然不是。因为他有庄严的历史使命感，他认为琴歌本来不应该如此受到冷落，而且有继续发展的必要，联系到历史上的大量事实，便很容易理解他的这种感情。

在三千多年的琴的历史中，以弦歌为主要演出方式就占了一半以上的时间。

从先秦到魏晋，琴歌盛行不衰，到了宋代更是因为文人与琴家的共同努力，发展到了一个新的阶段。但到了明朝，由于出现了不少粗制滥造的琴歌，遭到以虞山派为代表的古琴家们的非议，从此渐受冷落，极少流传。但是，琴歌毕竟是古琴艺术中的重要门类，历代琴曲传谱中的六百多首曲目里，带有歌辞的就占了一半，其中颇有一些广为传唱的优秀之作。怎么能因为一时的风气偏差，否定整个琴歌艺术呢？但琴歌受到轻视已经不是一朝一夕的事了。在这种气候下，查老敢于挺身而出，为琴歌而大声疾呼，为恢复其应有的地位而不遗余力，这种精神是十分难能可贵的。他弦歌不辍，有着存亡继绝的意味。

二　古朴典雅　独树一帜

一般将演唱分为美声、民族唱法和通俗唱法三大类，查老的琴歌属于其中哪一类呢？它们之间有哪些异同呢？据我看，就琴歌的格调高雅、意蕴深远来看，它与美声唱法比较接近；从它来自传统、富于乡土气息来看，又与民族唱法更为相似；如果从其贴近生活、结合语音来看，它与通俗唱法颇有相通之处。然而，琴歌除上述特点之外，另外还具有古朴典雅、从容优游的特点，这就与上述三种唱法有着明显的差异了。因而，它不属于其中任何一类，而应当另立门户，作为独树一帜的第四种唱法。这种唱法可以称之为琴歌唱法，或吟诵唱法。

琴歌唱法与其他唱法最大的区别，就在于它具有古朴典雅的演唱风

格。为了寻求这种风格的演唱，某剧组曾经长期寻找各地名家能手，一直未能如愿，最后发现了中央民族乐团的姜家锵，对他的演唱风格十分满意，当即拍板。据姜家锵本人透露，他学过琴歌，得到了查老的真传。这种演唱风格并不是任何天才凭空创造出来的，必须是经过老师传授而来。从根源上说，它是在传统文化中耳濡目染长期熏陶的结果。时年八十多岁的琴家李璠听了查老琴歌的录音，满意地说："这才是地道琴歌的味道!"这种味道来之不易，它不是天上掉下来的，而是在演唱实践中不断筛选、凝练、升华而来，是很可宝贵的精神财富，查老正是这种财富的拥有者和传播者。

琴歌唱法不仅具有独到的风格特征，演唱方式方面也有一系列与众不同之处，其中包括读书与吟诵的结合、吟唱与弹奏的结合、弹唱与作曲的结合、创作与欣赏的结合等几个层次。

古人读书讲求朗读，要放开了喉咙，拖长了音调，摇头晃脑地大声歌诵，认为这样才足以读出作品的气势，这样才能加深印象、帮助记忆；读的时候要结合字音的平上去入，做到字正腔圆，体现方言中特有的腔韵，即查老所说的"乡谈折字"；又要根据音节、结构和情绪进展与转折的需要，时而音韵悠扬，时而戛然而止。这就是读书与吟诵相结合。

通常说来，歌唱家与器乐演奏家是两种不同的专业分工，两者是难以相互取代的，而琴歌就不是这样。歌唱者在吟唱的同时，还可以兼顾弹琴，边弹边唱来为自己伴奏，就如同评弹或单弦演员那样，一身而兼二任，从容自如，习以为常。这是吟唱与弹奏的结合。

一般演唱总是根据作曲家事先写好的乐谱，严格按照乐谱中的指示演唱。琴歌却不那样严格，不仅允许唱出谱中没有记录的乐音，而且必须根据"乡谈折字"的要求，唱出其谱外之音。如果是即兴演唱，那就更不需乐谱了，这就要随着吟诵中感情的需要，即事、及时进行加工创作，边创作边演唱，表演者与创作者合而为一。这是弹唱与作曲的结合。

在这种情况下，演唱者首先是抒发自己内心的感情，以满足自我表现的需要。同时，也不排除与在座的知音好友们共赏，自娱与娱人结合在一起，而不是台上是演员，台下是听众，两者之间壁垒分明。

琴歌自有其独特的活动方式与领域，是其他艺术难以取代的。它可以大大丰富我们的文化生活，不仅应当存在，而且应当发扬光大。查老的努力推动了琴歌艺术的发展，琴歌艺术的发展也充分肯定了查老的努力。

〔附录二十〕 万里访古琴

远在春秋时代的《诗经》中便有了古琴的记载，汉唐以来保留了不少有关古琴的文物与曲谱。几千年来，古琴在演奏手法、内容表现上有着很高的发展。然而，近几十年来，弹琴的人日渐减少，据统计，全国各地的琴家总共不到一百位。古代音乐不像绘画或雕塑，可以从壁画或古墓中发掘出来，若不及时抢救，进行搜集录音，便再也找不到了。为此，文化部、广播事业局和全国音协共同组织了全国范围的古琴采访工作，派遣了以古琴家查阜西老先生为首的采访小组。到全国二十多个城市进行了搜集采访。

1956 年 4 月中旬，我们从北京出发，首先到达济南。在一个安静的小巷子里，我们找到了琴家詹澂秋老先生。詹先生是民族音乐研究所的特约演奏员，曾在北京录过音，这次重新见面大家特别亲热。他陪我们鉴赏收藏已久的唐代古琴，又把他最近温习的《水仙操》弹给我们听，最后还一定要送我们一张明代古琴。几天之后我们到了扬州。扬州是 17 世纪中叶广陵琴派的发源地，在这里我们听到了很少人弹奏的《樵歌》等琴曲。

在古琴家集中得最多的上海市，我们受到上海业余古琴团体今虞琴社盛大的欢迎。他们有四十多位会员，还是二十年前在查阜西先生参加下发起组织的，主要是为了在今天保持古代虞山琴派的传统。

在琴会上，听到了古琴家吴景略的《渔樵问答》和张子谦的《梅花三弄》。这两支琴曲虽然都是常常听到的，可是吴先生那活泼生动的手法和张先生那样稳健深刻的表现却是非常少见，它给我们留下了极深的印象。在琴会上，还听到了徐立孙、吴振平、姚丙炎等琴家发掘的古曲《广陵散》和《幽兰》。他们利用业余时间，克服了许多困难，终于弹了出来。上海的名琴家卫仲乐、侯作吾等也为我们演奏并录了音。

上海的收藏家给予我们很大的支援。胡公玄先生把他珍藏的明代刻本《玉梧琴谱》、《古音正宗》和《五音琴谱》借给我们阅读，这些都是珍贵的海内孤本。以“铁琴铜剑楼”出名的世代藏书的瞿凤起先生，亲自替我们选抄了《银纽丝》等罕见的琴曲。这些与民间曲牌名称相同的曲谱，是很珍贵的研究资料。

浙江省文化局帮助我们，从宁波把天一阁几百年不曾下楼的明代藏书借了出来。我们拿到这一碰就碎的焦黄的古书，小心地把它打开，发现并不是书目上讲的什么《神奇秘谱》，而是从来没有听说过的一部叫做《浙音释字琴谱》的书，这部书的全部琴曲都配有歌词，从文字部分可以找出它是明代中期龚稽古所编辑的。我们真是喜出望外，当天就拿到照相馆去全部把它拍摄下来。查先生兴奋地告诉我们：“过去只知道明代末期杨表正编有带歌词的琴曲，有了这部书可以说明代中期就已经有了带歌词的琴曲。”他又补充说：“过去古琴界浙派与江派对立，明代末年浙派瞧不起江派带有歌词的琴曲；可是从这本书看来，原来反对歌词的浙派也曾有过歌词。”听了这些，不禁对古代高度发展的江浙文化引起了深刻的怀想。

在风光明媚的西子湖畔，我们会见了当地文史馆馆长张味真(张治)老先生。远在五四时代，他就常在北京大学出版的《音乐杂志》中发表论文，他对古琴曾进行过研究，现在已经很久不弹琴了，可是为了欢迎我们，还是热情地弹奏了《渔歌》等琴曲。

在合肥，我们遇见了须发银白的根如老和尚，清代末年出版的开霁本《春草堂琴谱》，便是他校勘的。他现在是省政协委员，虽然已有八十多岁的高龄，仍然可以弹奏很多琴曲。我们为他录音以后，老和尚的兴致很高，他拜托查先生到北京替他寄一部《春草堂琴谱》，准备再温习一些琴曲。

离开安徽，从长江水路西经武汉到达重庆，在两浮支路市立图书馆古典书籍部，我们出乎意外地发现了《琴苑心传全编》。查先生说，他在美国国会图书馆见过这部书，那是1945年被盗运出国的。回国以后，十年来到处都没有能找到这部书。因为这是孔子的第六十六世孙孔兴诱编辑的，我们在孔子的故乡山东也曾特别注意寻找，但都没有结果，现在却在这山城里找到了，这实在是令人兴奋的事。这部书里保存了八十多首明末清初的

琴曲，是内容非常丰富的一部琴书。

乘成渝路火车只要一夜便到了成都。我们在古老的望江楼对岸一幢草屋里，找到了龙琴舫老先生。龙先生过去教了一辈子古琴，现在臂膀患有风湿痛，弹奏时还不断咳嗽。但是仍然坚持着录下了六支很少人弹奏的大型琴曲。我们劝他多休息，他说："你们远道从北京赶来，我高兴得连觉都睡不着，哪里还想休息。"他咳嗽了几声又说："真想多弹几曲给你们录音，可惜多年害病，好多曲子一时温不起来。"他表示还要继续把《胡笳十八拍》等名曲温习出来录音。

在成都博物馆看到了建筑宝成路时在彭山出土的许多汉代陶俑，有的弹琴，有的吹箫，形象非常生动，看得出两千多年前古人弹琴的姿势与现在完全相同。我们将这些陶俑拍摄下来，准备带回北京。在沿途很多大城市的博物馆中，都看到王建墓墓座的照片。在成都郊外我们看到了实物，墓穴的洞口修得像城门一样雄伟，我们用手电筒照着，走进黑暗潮湿的穴道；在棺座周围看到了五代时雕刻得精致生动的二十四个奏乐的人。

西安这座古代的都城，现在增加了很多高大的楼房。这里的群众艺术馆事先已经派人深入各县搜集了许多散存在民间的古代音乐书籍。其中有一部叫做《松声操》的琴谱，是1677年出版的《松风阁琴谱》的修正本。编著者程雄经过十年的努力，在内容上、编印上有了许多改进，这部书的发现对于研究作者有很大的帮助。另外还在朝邑县古琴家张友鹤的故居，收集了他生前的许多手稿，这些都是研究古琴史的宝贵资料。

7月底我们赶回了北京，带回来大批古琴书谱和文物，还有二百多首琴曲的录音磁带，陆续从各地电台寄回北京。这次收获是空前的，更重要的收获是各地弹琴的老先生，通过这次录音、访问，提高了积极性，他们写了许多信来，希望有机会再去为他们录音。

〔附录二十一〕 访吴、越、闽琴友记

1956年，我随查阜西先生访问各地，对全国琴人的情况作过了解。如今，查老已去世，那些老年琴家还健在吗？经过十年动乱，他们还弹琴

吗？琴人们的境遇如何？这些都在悬念之中。

1980年秋季，我趁出差之便，途经上海、杭州、福州、泉州、厦门等地，再度访问了许多琴友，知道他们在艰难的条件下，仍未忘怀于琴学，对继承发扬我国传统音乐艺术，寄予着殷切的期望，他们的言谈笑语和实际行动对自己深有启发，因记述如下。

上海：今虞琴社

上海是近代琴人荟萃之地，早在明代永乐初年，皇帝征召天下能琴之士三人：四明徐和仲、松江刘鸿和姑苏张用轸，其中两人属于松江琴派。明末的虞山派、清代的广陵派都活跃在这一带。上海的今虞琴社就是为追念虞山琴派而命名的，至今已有五十年的历史了。

今虞琴社当年由查阜西等人组成，其中骨干成员吴景略和张子谦，如今分别担任着北京古琴研究会会长和上海今虞琴社社长。张子谦先生又是全国文联委员和上海音协理事，见到这位白发苍苍的八十三岁老人，几乎认不出了，他却很快就辨出了我，连说："知道你来了，来参加我们琴社最近的活动吧！"

他坐在靠椅上畅谈琴社今年恢复以来的活动，讲到电视台最近发布的古琴节目，他抱怨说："电视台的兴趣只在于这件古老的乐器，而琴人和琴曲却置于配角的地位。我们弹的《梅花三弄》也给删节得七零八落，连一弄也弄不成了。"又谈及在舞台上活跃的青年琴人的演奏，他说："太花了！太花了！让他们试验一个时期吧。"听他话的意思，似乎不满足仅在形式技法上的革新，而更看重艺术境界的深度。张老对传统琴曲有精到的研究，他的意见是值得考虑的。

张老属于广陵琴派，在琴坛独树一帜。他最得意的《龙翔操》、《梅花三弄》、《平沙落雁》，二十年前我曾根据录音记谱，如今亲聆这些炉火纯青的演奏，感到十分亲切。他的指法坚劲，曲调流畅，风度潇洒不减当年。他用功甚勤，对拿手的琴曲锲而不舍、精益求精，同时还整理了一些著名的大型琴曲如《秋鸿》等。他自己钻研之余，又不断培养新进。我再度去他家，见他正辅导民族乐团的陈婉温习琴曲。为了求教，我也应约弹奏了几首新发掘的古曲。他闭目凝神，时而点头首肯，时而发表一些意见，

听了明代传谱中的《龙朔操》、《山中思友人》，发现与后世流传的《龙翔操》、《空山忆故人》完全不同，很感兴趣。临别，要我一定去弹给姚丙炎听听，说他也弹过这几曲。

姚丙炎是今虞琴社副社长之一。我们经常有通信联系。他为了集中精力弹琴，去年从会计岗位上退休，才六十岁出头。我破门而入时，见他正伏案写道："千里之外或有知音，有朋自远方来，不亦乐乎?"我说："哈哈！果然有知音从远方找你来了。"他笑指一首《退休有感》的小诗给我看，诗云："不从老去忧余岁，却向琴中苦用心。安是利名忘于止？此间消息有知音。"原来正是他自己心情的写照。

诗中所说"却向琴中苦用心"的情况，我是略知一二的。他精心撰写的《古曲钩沉》多首，曾不断寄赠给我，其中记自己发掘的古曲加上简谱对照，并写出有关史料、指法考证和心得体会，这些都是他多年劳动的成果。通过交谈，进一步知道他为了探索古谱的奥秘，不仅在琴上揣摩，而且还利用吃饭、睡觉和散步的时间继续思考，即使在十年动乱期间也从未中辍。几十年来，他从明代的《神奇秘谱》、《西麓堂琴统》中选取有价值的曲目，陆续发掘弹奏了三十多曲。掌握这样多的古曲，即使是专业琴家毕生努力，也是很不容易的，何况他是业余时间，那就更加难能可贵了。

可惜他多年弹熟的这些曲目，由于没有时间经常复习和巩固，有些已经记混了。近来，他向友人借到一台简陋的录音机，准备分期分批温熟练好，录在磁带上保存起来。我看他那狭小的房间，既是琴房又兼卧室和餐室，弹起琴来，不时被邻居们的嘈杂声所淹没，录音条件是很差的。于是问他："是不是夜晚弹琴可以安静一些?"他指着靠在墙脚的两张竹床板说："你看，到了晚上，这房间还要再加两床铺，我连下床的余地都没有，只能靠在铺上冥思默想。"

我奇怪地问："打谱(即发掘古谱)不就是在琴上弹吗？能想些什么呢?"于是他讲了思考的许多问题，诸如乐曲的章法、表现，句读的安排、处理，古谱的指法、节奏等等。他举作品为例："《阳春》表现欣欣向荣的景象，《流水》表现'洋洋乎'的气势，《广陵散》表现聂政的反抗精神……"又对一些作品加以比较："大、小《胡笳》是姊妹曲，但《小胡笳》比《大胡

笳》的艺术更成熟。”又说：“《小胡笳》和《广陵散》的内容虽然不同，但两者的结构、指法、风格却颇多相近。”他发现这两首见于唐代以前的名曲，居然不曾使用古谱中常用的“全扶”指法，却一律代之以后世“涓”的指法，他认为这是后人改动的结果。这许多见解颇能发人深省，说明他的钻研是很深入的。

为了忠实地再现古谱中的曲调，他对古代指法符号下过踏实的工夫。他参考查阜西等编写的《存见古琴指法谱字辑览》，撰写了《唐宋元五家指法释要》一书。五家包括唐赵耶利、陈康士、陈拙，宋成玉硐，元吴澄。这些研究结合实践经验，很有实用价值。他还准备在修订时增加明代胡文焕和清代孔兴诱的有关论述。这样，历代指法的演变体系就更为完备了。

功夫不负苦心人。我听他弹奏《神奇秘谱》中的《乌夜啼》，果然比二十年前的大不相同了，结构布局更为严密，艺术表现也更为完美。特别是《争巢》一段，运用滑音指法，描绘出乌雀纷飞、争栖于巢的生动情景，很能体现乐曲的高潮。他还将最近为澳大利亚客人演奏的《屈原问渡》和为日本客人演奏的《孤馆遇神》弹给我听。前者表现屈原被放逐后郁郁不得志的心情，后者描写嵇康深夜鼓琴，感动了鬼神的传说。还有一首表现阮籍借酒佯狂来逃避政治迫害的《酒狂》，最近也向意大利留学生作了一番讲解。通过这些活动，向国际友人展示了我国丰富多彩的琴曲遗产。这些作品不仅具有悠久的历史渊源，而且在艺术创造上也各有其独到之处，如能录音发行，一定是受欢迎的。

这年夏季，他收到香港中文大学寄来的聘书，约请他作为特约研究员去那里讲学。可能是担心人才外流的原因吧，有关方面一直没有答复。我看着他拿出来的那份聘书，似乎应当对他讲些什么：鼓励他为国争光？安慰他耐心等待？看来都不合适。如果说劝他安心在大陆发挥作用，为什么不可以请他作为特约研究员呢？好在姚丙炎并不指望我对此发表什么意见，于是转变话题：“明天我们一起参加社的理事会吧。”我如释重负，欣然从命。

在副社长樊伯炎的书房里，坐满了十多位琴社理事。我从会议记录中高兴地看到，抢救张子谦和姚丙炎的艺术成果，已经作为重要项目。下面

还注明：录音，录像。我却有些担心，既无经费又无设备，如何做到这一些呢？项目中还列有培养青年演奏员和打谱人员的计划，这也是非常必要的。事实上，社中的接班人已经作出了很有意义的尝试。龚一演奏的《潇湘水云》和沈德皓演唱的《胡笳十八拍》，由于加有乐队，丰富了原作的艺术表现，通过电台的广播，使听众更容易接受。

还有在音乐学院执教的林友仁，授课的同时，已经为老一辈琴家卫仲乐先生撰写了《仲乐管弦》一文，还在继续整理张子谦、姚丙炎的有关材料，并打算由此出发，陆续写出一部琴史。当林友仁谈到他这个计划时，表示希望尽早看到我写的那部《琴史初编》作为参考。我苦笑说："脱稿已经三年了，还在出版社压着，天晓得哪年哪月才能到你的手里。"如今出版和印刷都从商业价值出发，眼看国外都有琴史出版，也只好望洋兴叹了。

上海今虞琴社拥有社员近百人，除了当地琴人和爱好者之外，还包括一部分外地(如天津、苏州)的琴友。他们联系人员之多，在琴界团体中是居于前列的。遗憾的是，像这样一个历史悠久、卓有成效的群众团体，至今还没有自己固定的会址，经费也只能靠社员交纳会费。他们打算通过演出、录音、教学、出版来扩大影响，在目前条件下，不免会受到很大的限制。

理事会上还提出与北京古琴研究会合作，编印《琴论缀新》第五辑，并以北京为中心，团结全国琴人。我作为北京琴会的成员，对此表示支持。但是北京琴会的情况并不见得比今虞琴社优越，做到这些，还要作极大的努力才行。

杭州：浙操徐门

告别了上海的琴友，来到风光明媚的西子湖畔，这里的苏堤和岳坟，使人忆起宋代的文化历史。南宋的浙派从这里兴起，数百年来在琴坛举足轻重。其中徐天民祖孙四代传琴，到明代被尊为"浙操徐门"或"徐门正传"。有意思的是，杭州最有影响的已故琴家徐元白，恰巧也是徐姓，姚丙炎就是他的弟子之一。他的后人徐匡华父子继承了家传，徐门弟子徐晓英、郑云飞等人经常去徐家会琴，徐家成了当地琴人活动的中心。

音协为帮助我了解情况，特地召开了古琴组的活动。大家希望杭州这

风景胜地，能够成为向国内外旅游者介绍我国传统文化的基地。为此，希望电台能多播送一些具有民族特色的音乐节目，尽快改变目前甚少播送古琴节目的状况。会上还提出有些琴人学非所用的问题，像中国音乐学院毕业的陈熙理，长期在歌舞团荒废着自己的专业，她在会上用音协主席周大风改良的古琴演奏了浙派名曲《潇湘水云》，听得出她演奏的路子很正，技法和表现都有根基，像她这样的青年琴人，放弃了专业是很可惜的。周大风为此进行了努力。后来他兴奋地告诉我，歌舞团当局已经同意调她去专攻古琴了。听到这个消息，我们都很高兴。

还有徐晓英，她自幼从徐元白学琴，后来歌舞团又派她专门到北京古琴研究会向管平湖等名家学琴。她演奏《思贤操》等徐门传曲很有特点，如今却在一家工厂当工人。她虽有意归队，但又不能不考虑一家老小的生活问题，工人虽然辛苦，毕竟收入要多些啊。

在陈熙理家结识了她的爱人周仰贤同志。这位学识渊博的中医大夫，对古琴有浓厚的兴趣。他从吴景略先生学过琴，还热心寻访名琴。我鉴赏了他珍藏的一张“霹雳”琴和另一张百衲琴，又看了他为改良古琴而绘制的设计图。在他的书柜中装满了线装古书，其中包括《神奇秘谱》、《五知斋琴谱》和《自远堂琴谱》，还有他自己抄写的琴谱。他说工作忙，久已不弹琴了。但我最后一次去他家告别，发现手抄的琴谱又端端正正地摆在琴桌上，原来他又恢复练琴了。看来琴人之间的交流，是提起弹琴兴致的一个原因。

杭州文史馆的王绍舜因病未能参加古琴组的活动。我在一间零乱的顶楼上找到了他，交谈不久，他就提出相互弹琴的建议。他虽长期住在医院，久未抚琴，还是熟练地弹了一曲《胡笳十八拍》。临别前，又把文史馆打印他的文稿赠我，并一再叮嘱：“多寄些材料来。”我虽满口答应，却担心会使他失望，现在北京古琴研究会可不像过去那样有许多材料印发了。

福建：古乐之乡

到了多山的福建地区，人们总会想到这里保存有像“南音”那些古老的乐种。其中浦城祝桐君的琴学也是很有影响的，《琴学入门》就传自闽派。过去我们访琴虽然不曾来到福建，这里却有不少老朋友。无论在福州、泉

州还是厦门，都遇到了过去相识的琴友。

二十多年前在南京张正吟家会琴的青年人李禹贤，经过上海音乐学院的学习，现已在省艺校执教多年。他很关心当地琴人的动态，帮助老人把废弃已久、沾满灰尘的古琴收拾出来，替他们换上新的琴弦。老人们喜遇知音，高兴地重又弹奏起来。李禹贤带我访问了七十六岁的王闲老太太，她是早年南华老人何梅生培养的琴坛"十姐妹"之一，她弹的《平沙落雁》别具一格。又访问了八十四岁的吴琪秘老先生，他兼长绘画，琴艺是早年向杭州灵隐寺僧人学的，他自己编有《山月江风楼琴谱》。当地民间藏琴不少，有一张化石做的宋琴，经报纸介绍后，引起了文物界的注意。

名琴家查阜西生前珍爱的古琴"一天秋"，也在李禹贤手中朝夕抚弄。原来这是查老的后人查克承特地供他使用的。查克承忙于律师工作，却对古琴事业异常关心，有志于将他父亲上百万字的遗稿整理出版。他希望音乐研究所能促成此事，因为查老是音研所的通讯研究员。查老毕生著述甚勤，积累琴学资料甚丰。如今看到他这些手稿，都是我很熟悉的笔迹，不禁涌起思慕之情。

在查宅翻阅遗稿之际，进来一个女青年，打断了我的沉思。她是印染厂的美工人员，为了学琴，曾写信给北京的吴景略先生，经辗转介绍来此，准备引荐给李禹贤。向李学琴的还有一个女青年吴玮，她家在泉州，定期来福州求教。这两位年轻人都有理想的职业，却主动求学古琴，可见青年人并非不喜欢古琴，只要创造必要的条件，古琴艺术会后继有人的。

到泉州吴玮家做客，意外地见到了九十五岁高龄的黄渔仙老太太，她是已故名人黎烈文的母亲，上海文史馆馆员，今虞琴社最老的成员。老人身体硬朗，精神矍铄，看到我们兴致甚高，当晚还同我们一起听了南音乐团的专场演出。次日，老人盛情约赴她家，记得二十五年前访问上海时，她有一张宋徽宗的名琴，如今提起来，早已不知下落了。吴玮当场奏了一曲《归去来辞》，这是老人传授的，演奏中老人关切地说："不要忙，慢一点嘛！"老人精于工笔牡丹，应海外亲友之请，正在绘制一幅新作，仅构思就用了两月之久。吴玮向老人学琴，她姐姐则向老人学画。姐妹二人学习传统艺术，是由于父亲的热情支持。她们的父亲很了解华侨对祖国传统文

化的深厚感情，深感这是团结海外侨胞的重要纽带。为此，他恳切地说：“让我们共同关心培养下一代吧！”

从泉州乘汽车到厦门，沿途不少楼房栉比的侨乡。厦门与海外相通，音乐比较普及。这里的琴友有吴仁甫和吴子善父子。吴老已七十三岁，退休在家潜心研究中医，早年从厦门大学执教的周子秀学琴。周的祖父就是黄渔仙的启蒙琴师，称“南派”。吴子善也已五十三岁，曾来过北京古琴研究会，现因忙于教育行政，无暇弹琴了。在吴家听到购自香港的录音磁带，其古琴节目都是国内琴家的演奏，包括管平湖的《幽兰》、卫仲乐的《醉渔唱晚》、吴景略的《梅花三弄》和张子谦的《平沙落雁》等，可惜节目中并未说明演奏者。据说这样的录音带在国外不少，还听说香港造的七弦琴行销于美国，如此等等。可见我国的古琴艺术在国际上是有一定影响的，在古琴艺术的故乡更应有所作为才是。

通过这次访问，感到古琴方面确有许多事情要做。不过这还只是一部分地区的了解，还有更多地区的琴人，如沈阳的顾梅羹、凌其阵，青岛的张育瑾，成都的喻绍泽、俞伯荪，广州的杨新伦等等，他们大都已年逾古稀，几时能再向他们求教呢？我期待着这样的机会。

（一九八〇年十二月十五日）

〔附录二十二〕 悠悠琴韵四十年
——论中国艺术研究院音乐研究所

对古琴事业的开拓

古琴和它的同龄乐器如筝、瑟等相比，虽说是幸运多了，但是近百年来也受到了冷落。到音乐研究所建立的1954年，全国知名琴家已是屈指可数，而且他们年事已高，后继无人，古琴事业岌岌可危。音乐研究所根据党的方针政策，为改变这种状况，进行了不懈的努力。从建所之日起，就致力于古琴人才的聚集、使用与培养，全面系统地搜集整理了历代琴谱，使一些绝响的优秀古曲重现光彩。如今古琴的知音遍及全国南北甚至海

外，各地不断推出名目繁多的古琴活动。抚今追昔，音乐研究所筚路蓝缕之功不可没。

聚集人才，冷门变热门

中国艺术研究院音乐研究所原名民族音乐研究所，当时以民族音乐为主要研究对象。像古琴这样历史悠久、影响深远、积累丰富的民族音乐，理所当然地受到音研所的重视。研究古琴可以有两种选择：一种是关门研究，一种是大家动手。音研所选择了后者。首先依靠杨荫浏、查阜西这两位久负盛名的古乐专家，通过他们联系各地琴家，使之感受到党和国家对古琴的关心。各地琴家发现了知音，纷纷向音研所靠拢。他们焕发起弹琴的热情，开始温习那些荒疏了的琴曲。他们途经北京，总要来所里坐坐，认为是回到了娘家。在所里或是座谈，或是演奏，或是录音，或是查阅资料，然后满意而归。音研所也不断向他们提出要求，请他们分担一部分古琴工作，力求纳入整个古琴研究规划。为保证工作的进行，采取了以下一系列组织措施：

其一是聘请各地有成就、有影响的知名琴家，担任音研所的通讯研究员或通讯演奏员。根据需要定期发放研究经费或生活补贴，经常与他们进行工作联系，通过他们在全国形成联络网。纳入这个网络的琴家包括：北京的查阜西、溥雪斋、管平湖、汪孟舒、顾梅羹、杨葆元、关仲航等，上海的吴景略、张子谦、沈草农、沈仲章、吴振平等，南京的夏一峰、张正吟、王生香，成都的龙琴舫、喻绍泽、王华德、俞伯荪，济南的詹澂秋、张育瑾，广州的招鉴芬、杨新伦，杭州的徐元白，贵州的桂伯铸等。

其二是组建北京古琴研究会，集中在京古琴家，以团结各地琴人及各界知音同好。选购了一座四合院为会址，派驻专人负责日常事务。定期举办学习会、交流会，并开展研究、传授、演出等活动。通过活动吸引了一些青年爱好者，为琴界储备了后继力量。同时编印有会刊及其他古琴出版物，行销或分赠海内外，从而扩大了影响。

其三是依靠国家文化部和全国音乐家协会开展一系列全国性活动。由本所和北京古琴研究会协同有关单位，参与筹划，并担任具体的组织工作。像1956年到全国各地的古琴调查采访，1958年《胡笳》专题学术活动，

1963 年纪念嵇康、阮籍的学术活动，以及为出版《琴曲集成》向各地征书等活动，这些面向全国的古琴活动，由于有上级的支持而得以顺利开展。

上述措施的对象主要是有一定经验的老年琴家，为的是发挥他们的长处，为社会主义文化建设贡献力量。但是，只有老年人的积极性还是不够的，重要的是需要培养一些年轻的后继力量，只有不断培养新人补充古琴队伍，这个事业才能长盛不衰。

向哪里寻求合适的人选呢？二十世纪五十年代的音乐学院和研究所的情况相似，都是处于新建、草创的阶段，还没有输送研究人员的条件。即使有毕业生，也未必符合音研所的需要。唯一可行的办法是自力更生，定向培养，在工作中锻炼人才。当时医学界有西医学中医的办法，音研所借鉴了这个经验，鼓励学过西洋音乐的人向民族音乐进军：向杨荫浏先生学中国音乐史，向曹安和先生学昆曲、琵琶，向管平湖先生学古琴，向查阜西先生学文献整理……当时各级领导包括音协主席吕骥、音院院长赵沨、副院长江定仙、音研所所长李元庆，还有肖淑娴教授，这些音乐界前辈不仅带头学琴，而且积极参加北京古琴研究会举办的各项活动。在领导的支持和推动下，所内掀起了学习古琴的热潮，各研究室、资料室多有人参加学习，配合这种学习，所内举办了汇报演出、专题讲座，并发放奖金、奖品，以资鼓励。

与此同时，还通过北京古琴研究会，公开登报向社会上招生，经过考试，从二百余人中选录了十余名学员，分别由琴会中老琴家培养，不但免交学费，而且还免费提供乐器。经过两年学习，这批学员有的进入中央音乐学院深造，有的考入专业演出团体，有的参加了琴会组织的资料整理工作，从而壮大了古琴队伍。

由于领导支持，人手增加，古琴会的许多活动总是济济一堂。特别是对外演出、招生、会议等大型活动，所里各科室都来支援，即便是资料整理，也常是摆满几大书桌，由大家流水作业，热气腾腾。古琴本来是乐器中的冷门，而古琴研究就更是冷门中的冷门，但是由于发动大家动手，竟然变成了热门。一个时期，所内的学习交流有古琴，接待外宾有古琴，赠送礼品也要古琴。有时，中央领导还要古琴为国宾演出，并召进中南海或

政协礼堂演出。古琴的出版物在海内外引起有关学者的关注。他们来京访问，常点名会见古琴工作者。本所虽无教学任务，却推不脱有些申请，接纳了几届留学生。古琴成了中国音乐的象征，成了音乐研究所的象征。

在那些热气腾腾的日子里，古琴工作在音乐研究所中一时成为最为活跃、最有生气的部门，以致所长李元庆同志在1963年12月9日的一次会议发言中，不无得意地宣称：本所各项工作中古琴“堪称模范”（见《琴论缀新》第三集）。令人遗憾的是，随着琴界前辈们相继辞世，本所的古琴工作却有中断之势。

资料先行，琴谱大丰收

一切结论应从调查研究入手，论点的可靠在于它有足够的论据，资料工作应当先行于研究。对于古琴研究来讲，首先要将世代流传下来的琴谱、琴书掌握到手。琴谱中记录着前辈们所走过的道路，积累有丰富的创作经验，是我国特有的音乐遗产宝库。

早在1500年前就已经有琴谱在流传运用了。历代多有人致力于琴谱的搜集整理，初唐赵耶利辑有五十多首，晚唐陈康士则增为八十余曲，宋末杨瓒更增至四百多首，到明初朱权编《神奇秘谱》时，已是“千有余曲”供其选编了。曲目逐代增加，但损失也很惨重，历代都有不少散失。近代蒋文勋、祝凤喈、周庆云、袁同礼四家积累了近百年，才凑出六十七种。这个数字还不到我们今天所收集的一半。对此，查阜西先生非常得意地写道：“今天的形势变了，变得令人兴奋而鼓舞”，“三年中先后购入、转钞、影印和调查所得，在谱集方面，包括印本、稿本和转钞本，已达一百四十四种之多”（见《存见古琴曲谱辑览》序言）。这是1955年到1957年的战果，继此之后，战果又不断有所扩大。

这些成果来之不易，在这一百四十四部琴谱中，音研所和查先生所藏占了三分之二，其他三分之一分别来自八家图书馆和八位私人收藏家，其地区遍布于京、津、沪、宁、渝、杭、苏、滇八个省市。如此分散的资料来源，如果不是靠热心的朋友们鼎力相助，连线索都休想掌握。即使有了线索，书主也未必舍得借出，还得托人求情，多方周折。查阜西先生在这方面下了很大的工夫，作出了卓越的贡献。

资料集中之后，如果不分类整理，是很难发挥作用的。查阜西先生于1958年编辑出版的《存见古琴曲谱辑览》一书就是要解决这个问题。书中包括各种索引、一览表、解题、歌词等，共八十多万字，为全面、系统地掌握现存古琴曲谱提供了得力的工具书。从这本书中我们知道现存一百四十四种琴谱中所收不同曲目六百多个，不同版本的曲谱共三千多首，比朱权所掌握的“千有余曲”又多了两倍。有了工具书，如果见不到原谱还是不解决问题，这些古谱都已绝版，有不少版本已经是海内外仅有的孤本。为了将这些古谱提供给更多的人使用，又将现存历代传谱按时代先后，编为《琴曲集成》，于1963年开始由中华书局影印出版。对于这部宏伟的作品，陈毅同志予以热情赞扬，他为该书题词：“《琴曲集成》的刊行，以蔚然大观的新面貌问世，我们鼓掌欢迎，欢迎它为人民建设服务。这是丰硕的果实，极美丽的古代花朵。”

印出古谱诚然可贵，将古谱弹奏出来就更加可贵。古谱的价值就在于它保存着古代的曲调。保存在琴家手头的琴曲是一些活的音响资料，它们因传派不同而风貌各异，这些音乐资料要趁着老琴家们健在的时候及时抢救下来。1956年音研所委派以查阜西为首的调查组，奔赴全国各地十多个城市调查访问，录下琴曲二百六十二首，一些老琴家像成都龙琴舫、杭州徐元白，就是在录音后不久就与世长辞了。当时录音设备简陋，一台钢丝录音机派不上用场，不得不委托各地广播电台，利用电台的设备为古琴录音。这些录音后来选为古琴资料唱片。有些用五线谱记录下来，于1963年出版了《古琴曲集》，1983年又出了第二集，共收琴曲八十多首，为当代音乐工作者学习、研究、演奏、教学提供了依据。

除了音乐资料之外，还有许多文字资料，它们散见于历代的经、史、子、集，以及各种类书、地方志之中，在查先生主持下，陆续编印出《历代琴人传》共五册。1982年出版的《琴史初编》就是在上述音乐资料和文字资料汇编整理的基础上完成的。

复活古曲，打谱六“战役”

我国古代音乐史源远流长，丰富多彩，它并不是无声的历史，如能将现存三千多首琴曲传谱复活为可听的音乐作品，将能提供丰富的例证和可

供研究的资料。这种复活古曲的过程，琴家称之为“打谱”。传统琴谱是通过弦位、指法来记录音高和音色变化，对节奏的指示并不严格，打谱者需要反复揣摩，直至完美地奏出全曲。一首琴曲往往需要一年半载，甚至更长时间的琢磨，才能弹熟弹好。有经验的琴家，尽毕生的精力，也不过弹好几十首作品。如不发动大家动手，是不可能完成这一任务的。研究古琴音乐首先需要打谱，打谱本身就是一种研究工作。根据吕骥同志的意见，音研所从建所之日起，就紧紧抓住了打谱这一工作环节，将之作为古琴事业中具有战略意义的任务，并根据这一战略方针，陆续开展了六次关于打谱的“战役”。

第一次战役是发掘《广陵散》。这是一首著名古曲。据史书记载，一千七百年前嵇康临终时非常后悔不曾将此曲传给后人，担心从此绝响。于是人们常将《广陵散》作为“绝响”的同义语。但是，它的传谱却在隋唐宫廷中保存下来，直至今日，仍收在明代刊传的《神奇秘谱》等谱集之中。建所以来，通过发动各地琴家弹奏此曲，经几年的艰苦攻坚战，终于将它攻克下来。全曲长达半小时，共四十六段。管平湖先生弹奏得气势恢弘，扣人心弦，经中央广播电台的介绍，还有唱片行销海内外，成为炎黄子孙的骄傲。弹出此曲的还有上海吴景略、姚丙炎，南通徐立孙等人。作曲家陈田鹤将此曲的片断改编为乐队曲，作为出国演出的节目。王迪将此曲用五线谱记出印为单行本出版，书中有王世襄为此曲所作的考证文章。从此，中国古代音乐史中有了这首名作的音乐实例。

第二次“战役”是1956年前后发掘《碣石调·幽兰》，此曲规模虽不及《广陵散》，但难度却更大。因为用的是更为原始的文字谱，一个音需要用几句话来说明其弦位、指法。原件为唐代手抄的卷子，现存日本，谱前说明传自南北朝的丘明(公元493—590)。此谱为现存最早的琴谱，谱式古老，指法生僻，曲调也很奇特。终曲前用八度泛音缓缓奏出幽咽委婉的曲调，为全曲起到画龙点睛的作用。如果说《广陵散》以慷慨激愤取胜，具有阳刚之美；《幽兰》则以含蓄深沉见长，具有阴柔之美。两曲如日、月交相辉映，显示出我国古代音乐的卓越成就。为交流发掘此曲的心得经验，查阜西将来往信件及有关资料辑为《幽兰研究实录》共三集，四家打谱的成果

收入《古琴曲集》第一集。

1958 年前后，文史界讨论《胡笳十八拍》达到白热化的程度。抓住这个契机，开展了有关《胡笳》的打谱活动，是为第三次“战役”。当时争论的焦点是这首诗的作者是否为蔡琰。蔡琰即蔡文姬，是汉末著名琴家蔡邕的女儿。作品表现她流落胡地十二年，后经曹操赎回内地的故事。关于这一题材的琴曲作品有很多。现存传谱中有唐代流行的《大胡笳》与《小胡笳》，宋代出现的《胡笳十八拍》则有明刊本琴歌及清刊本琴曲。这四者之间有没有继承关系？只有将作品全部复活之后，才能见出分晓。经过分头努力，管平湖、陈长林弹出《大胡笳》，姚丙炎、许健弹出《小胡笳》，陈长林的明刊本琴歌请广播合唱团演唱，吴景略的清刊本琴曲由尹澄演唱其中填词的几段。这几种不同版本的《胡笳》同台演出了别开生面的一场音乐会。有关论文则分别发表在《音乐研究》、《琴论缀新》、《音乐论丛》之中。

1963 年适逢嵇康和阮籍这两位琴坛名家逝世一千七百年，根据吕骥同志的建议，音研所和琴会配合音协，又开展了有关琴曲打谱的第四次“战役”。嵇康的《声无哀乐论》和《琴赋》都是重要的音乐文献。他的琴曲创作有著名的《嵇氏四弄》，包括：《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》。阮籍的音乐论文有《乐论》，琴曲有《酒狂》，也是很有影响的作品。通过发动琴人打谱，上述诸曲得以面世，同时还弹出据嵇康的传说故事而创作的《孤馆遇神》。配合这次活动，杨荫浏、吉联抗、许健分别写了有关嵇康和阮籍的论文，打谱成果与研究论文双获丰收。

此后是万马齐喑的十年动乱。

1983 年在北京香山召开全国第二次打谱交流会，实际是前四次打谱活动的继续。是为第五次“战役”。以前打谱活动的重要成员如查阜西、管平湖、姚丙炎等虽已相继辞世，但与会成员却大幅度地增加。原因是面向全国，而且不局限于老年琴家，新生力量空前壮大。会上演奏了过去发掘的许多曲目，还涌现出一些新发掘的曲目，如丁承运的《神人畅》等，会上散发了许健新著《琴史初编》，并相约两年后再次聚会交流。

1985 年在广陵琴派发祥地江苏扬州召开第三次全国打谱交流会。这是音研所参与筹划的第六次打谱“战役”。会前拟订了共同打谱的曲目，即

《神奇秘谱》中的《大雅》、《雉朝飞》、《梅花三弄》、《流水》，以便对照比较。会上还提出一个打谱规划供与会者参考。参加会议的成员比上次又有所扩大，特别是从香港专程来的几位琴友，为会议增加了改革开放的新气息。会上香港的饶宗颐教授介绍了荷兰琴人高罗佩的藏谱，香港刘楚华小姐介绍香港琴人流派，都令人大开眼界。

上述六次打谱“战役”每次都有新的课题，每次都有新的成就。通过这一系列活动，使人们解放了思想，涌现了不少打谱新手，还取得不少计划之外的打谱成果，如管平湖的《离骚》、《欸乃》，姚丙炎的《乌夜啼》，陈长林的《龙朔操》，以及王迪、许健的琴歌打谱，拓宽了演奏的曲目，丰富了古琴节目。不足的是，后几次打谱成果未能及时整理出版，也不曾配合发表有关论文，不免使人有虎头蛇尾的印象。

再接再厉，任重而道远

四十年来，音乐研究所为古琴事业做了大量工作，无论是组织工作、资料工作还是研究工作，都有不容忽视的贡献。但是，总的看来，还只能说是为古琴事业铺了路，奠了基。至于今后，还有更多的事情等着我们去做。应当再接再厉，更上一层楼，而不应当半途而废。

自从1985年扬州会议以来，古琴事业又有新的发展，仅就近三年的粗略统计，就有以下十次活动：成都国际交流会，台北孙毓芹纪念会，香港艺术节古琴会，北京查阜西纪念会，北京联谊中心会，台北与京沪联合演出会，杭州琴赛，杭州徐元白纪念会，香港中外琴人来京演出会等。可以看出，这些活动名目繁多，方式多样，遍及南北各地。这些活动虽然没有音研所参与主办，却很有创造性。然而，是否从此音研所可以罢手了呢？当然不可以。因为这些活动实际上是音研所几十年来古琴事业的继续，是在音研所做了大量工作的影响下开展起来的，要使这些活动持续不断并逐步提高质量，音乐研究所是责无旁贷的。

我们收集的历代琴谱和各派琴曲录音比较丰富，和海内外任何一个单位比较起来，我们可以毫无愧色，这是值得引以为自豪的。但这是老一辈琴家们努力的结果，我们不能坐享其成，固步自封。应当看到，资料掌握得愈多，对社会上承担的责任也愈重。古琴音乐遗产属于中华民族甚至是

全人类的共同的精神财富，而不应只是某个单位所私有。我们有责任尽快尽好地将现有资料整理出版，供更多的人共同享用。我们的《琴曲集成》至今还未曾出齐，我们的《古琴曲集》还需要出第三集、第四集，直至所藏琴曲录音全部用五线谱记录出齐为止。录音磁带随着时间的延长，有可能消磁、串磁而丧失价值。有必要复制为唱片或激光唱盘，以利于长期保存，或作为商品以产生经济效益。

所有的组织工作和资料工作其最终目的还是为研究工作创造条件。音乐研究所毕竟是以音乐研究为主要任务，所以不能仅仅满足于提供资料，或主办什么会议，如果不能提供研究成果将是最大的失职。我们的古琴研究还有许多课题等着去完成。关于打谱的任务只不过进行了十分之一，另外还有九成尚待发掘。琴史研究也只是开了个头，有必要分专题逐项总结其发展规律。至于琴学理论领域，更有不少尚待开发的处女地。

研究成果诚然是中国古代音乐史中很需要的教材，但决不止于此，一些志在创作出具有中国民族特色的作曲家需要借鉴古琴的创作经验；有些古代历史题材的艺术创作者需要古琴中可靠的古曲供其参考；有些理论工作者需要了解琴学的审美经验；有些教育工作者需要古代名曲来充实其爱国主义教材；有些文史工作者也需要用古琴音乐来丰富其感性知识。随着我国经济发展，必然会有新的文化需求。如此种种，说明古琴研究大有可为，决不能妄自菲薄；古琴研究大有用武之地，决不可刀枪入库。值此音乐研究所建所四十周年之际，衷心祝愿音研所的古琴事业重新上马，快马加鞭，取得更大的成绩。

一九九三年二月十四日

〔附录二十三〕 介绍北京古琴研究会

自古以来，弹琴家就有以琴会友，观摩切磋的传统。明代的琴川琴社，开创出著名的虞山琴派。清代的能于“汇集维扬”，使得广陵派人才辈出。近代琴会遍于南北各地，其中北京的九嶷琴社、上海的今虞琴社都是



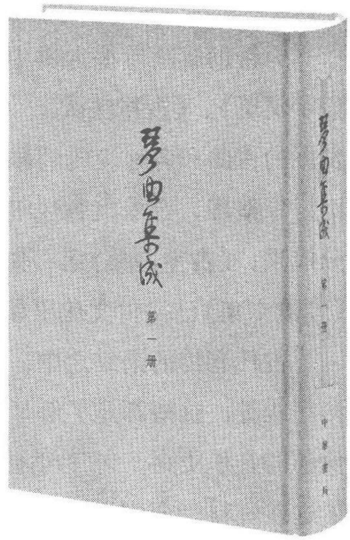
中华书局《琴曲集成》(2010 年 6 月)新版书影

颇具影响的。北京古琴研究会在这样的基础上，又以新的面貌出现于当代。

北京的古琴家本来就经常聚会，名流张伯驹先生居所就曾经是中期会址之一。1954 年得到国家文化部的资助，在西城购置了一所幽静的四合院，正式建立北京古琴研究会。早年今虞琴社的创办人，当时的会长为著名古琴家查阜西先生，副会长为精通琴棋书画的溥雪斋先生，琴会中主要成员包括：古琴名家管平湖先生、《琴学丛书》校订者杨葆元先生、琴书收藏家汪孟舒先生、原九嶷琴社的关仲航先生，还有其他古乐界名流、中国音乐研究所有关同志和许多业余爱好者，1956 年吴景略先生、陈长林同志相继从上海调来北京，进一步增强了琴会的骨干力量。如今，年逾古稀的吴老是琴会中老一代硕果仅存的名字，现任琴会会长。

在中国音乐家协会和中国音乐研究所领导下，琴会由查阜西先生主持，开展了一系列工作。1956 年查老率王迪、许健同志访问了上海、杭州、成都等十七个城市，向各地八十六位古琴家调查并录音，共录制各派传曲二百六十二首。同时还不断搜求琴家文献，如：在宁波天一阁发现了明初的《浙音择字琴谱》，在重庆图书馆发现了清初的《琴苑心传全编》琴谱





等等。通过这次活动，与各地琴家建立了广泛的联系，为系统地搜集琴学资料奠定了基础。

继1956年影印出版善本琴谱《神奇秘谱》之后，琴会又将唐、宋、元、明、清各代传谱近百种，编辑整理为《琴曲集成》，由中华书局陆续影印出版。陈毅同志在为本书的题词中写道："《琴曲集成》的刊行，以蔚然大观的新面貌问世，我们鼓掌欢迎，欢迎它为人民建设服务。这是丰硕的果实，极美丽的古代花朵。"吕骥同志也在本书序言中充分肯定了它的学术价值。全书共二十多册，1963年曾出版发行其第一册，近来吴钊同志在查老主编的基础上重又修订整理。今年继续出版发行了两册：其中包括有明代的《琴书大全》，它是古代音乐研究极有参议价值的重要文献。

为使人们共享这些丰硕的果实，还需要进一步把古谱弹奏为可听的音乐，为此琴会组织发动各地琴家发掘古曲，经过反复探索将一些久已绝响的历史名曲如：《广陵散》、《幽兰》、大、小《胡笳》、《胡笳十八拍》、《离骚》等陆续弹奏出来，1959年曾在中国音乐家协会的主持下举办过有关《胡笳十八拍》的演奏、演唱会，1963年又召开了全国发掘古谱的交流会，对推动各地琴家投入此项工作起到了作用，今年准备继续举办一次这种

会议。

为帮助解决发掘古谱中的疑难问题，琴会编辑出版了《存见古琴指法谱字辑览》、《古指法改》、《乌丝栏指法译》以及《幽兰研究实录》等书，新发掘的古曲和各地流传的琴曲除录音处，还用当代音乐工作者熟悉的五线谱记录整理，音乐出版社印行的《广陵散》和《古琴曲集》就是这方面的一部分成果，《古琴曲集》第一集将于近期再版发行，第二集也已经脱稿，另有《琴歌专集》已交付文化出版社。

古代刊传的谱集之中，除了指法谱之外，还有大量的解题、后记、歌词序跋等。这些都是了解琴曲作品的历史沿革、思想内容和艺术表现很有价值的音乐史料，1958 年查老编辑出版的《存见古琴曲谱辑览》就集中汇刊了这些资料。全书共八十多万字，包括 658 首曲目，3365 个不同传谱中 1771 条解题、后记，和 336 首琴曲歌词。这些资料经过分类编目，制出索引，是便于读者查阅、了解古琴传谱、解题、歌词的绝佳工具书。

和琴谱相比，有关历代琴家的记载就显得过于分散和零乱了，北宋的朱长文《琴史》只不过汇钞了一百号人的史料，琴会为此出版有汪孟舒的《乐圃琴史校》，清末周庆的《琴史族》、《琴史补》增加到六百多人。琴会在此基础上，从 1959 年到 1961 年从各种古籍中汇编出版《历代琴人传》共六册，所以琴人超过了两千，为系统地编写琴史积累了丰富的资料。

通过上述从琴谱到琴人史料的一系列资料准备，于 1978 年写出《琴史初编》，书中重点介绍了历代著名琴家，还介绍了各个历史时期代表性琴曲，包括它的历史渊源和内容表现，并结合谱例对其艺术成就作了初步分析，同时也重点评介了各代的琴学理论著述，共十几万字，此书已由人民音乐出版社交付排印，可望于近期与读者见面。

为了向各地琴家提供学术讨论的园地，从 1962 年到 1964 年，琴会逐年编辑出版有《琴论缀新》共三集，刊载论文、乐谱近四十篇，另外还刊有琴坛通讯和有关图片。今年继续编印的第四集，增加有日本学者山谷阳子的琴学论文，对国际间琴学动态也开始有所反映。

琴会还不断开展了一系列演出活动，仅 1954 年一年之内，就曾经在音协、政协、高等院校等单位演出近二十场，以后又多次应约演出，包括到

中南海为中央领导同志的演出或接待外宾的演出，演出节目以传统的琴曲、琴歌为主，同时也穿插少量改编移植或创作的新作品。许多节目经中央广播电台或电视台的播送和介绍，使广大听众对我国悠久的音乐传统增加了感性认识，同时也向音乐界同行推荐了古代优秀的音乐遗产。

结合演出和传习，培养了一批业余爱好者和年轻的新生力量，向音乐院校和专业演出团体输送了人才。积极参与琴会活动的李祥霆(现任中央音乐学院讲师)、吴文光(现为中国艺术研究院研究生)和陈长林(中国科学院副研究员)就是突出的例子，他们的琴艺都已青出于蓝、后来居上，有的对发掘古谱卓有成绩，有的在国内外演出获得好评，成长为当代出色的古琴演奏家。

此外，琴会成员还经常与民族乐器厂的师傅合作，为改进这个古老的乐器进行过多种尝试，包括共鸣箱、调弦附件和琴弦等方面的改革，其中以钢丝尼龙弦取代传统的丝弦取得了较好的效果，近年已经推广使用。

在各级领导和各界人士的关怀和支持下，琴会虽然做了一些工作，但与古琴艺术的丰富积累和对它的客观需要相比，还是很不相称的，随着我国经济、文化建设的发展，相信琴会也将不断克服目前的困难，为祖国的音乐文化事业作出更多的贡献。

一九八一年六月三日

十评：保护遗产，任重道远

——复话古曲

古琴艺术作为人类口头与非物质文化遗产在联合国申遗成功，大家都为此而高兴，为我国的古老文化得到世界承认而自豪。高兴之后又如何落实呢？如何保护古琴艺术遗产呢？归根到底，还得我们自己动手。

老一代琴家已经开拓了道路。《琴曲集成》的编辑出版，使得古谱不致

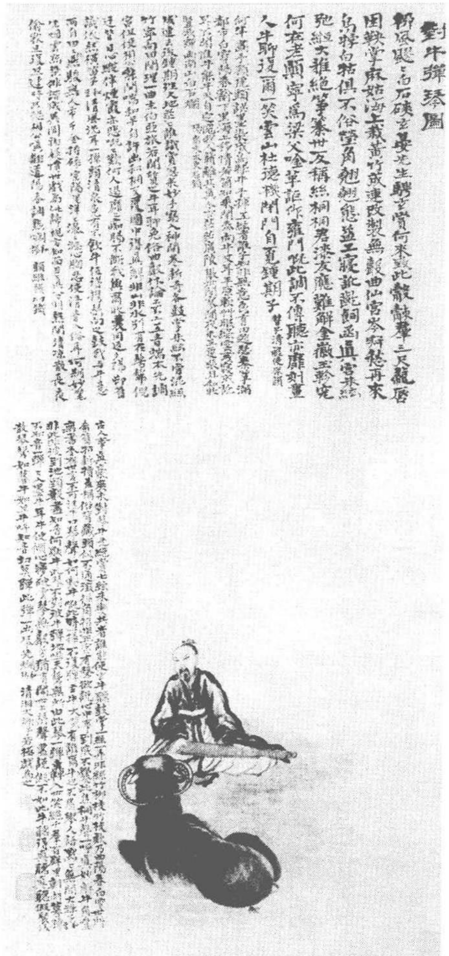
继续散佚失传，为系统全面掌握古琴遗产创造了条件。《广陵散》、《碣石调·幽兰》等历史名曲相继从古谱中成功地发掘出来，为我国古琴的历史增添了光彩，为继承传统找到了依据。前辈为保护遗产做出了榜样，值得敬佩。

保护古琴遗产的关键是复活古曲，大量有价值的古曲仍沉睡在古谱中，只有打谱才能使之复活，成为可听的音乐。遗产如何丰富，古曲如何精妙，经验如何借鉴，所有这些只有掌握了活的音乐才能有发言权，复活古曲乃遗产保护的前提和关键。只有复活了古曲，其他一系列保护工作才能落在实处，否则都是空谈。

值得深思的是，目前演奏的古琴曲都是上个世纪老一辈琴家遗留下来的，新发掘的古曲寥寥无几，我们青年一代为什么不屑于打谱呢？打谱是硬功夫，是得不到掌声喝彩的幕后工作。我们应耐下心来，踏踏实实，多复活几首古琴曲才是！

第十一章 余论





清·石涛《对牛弹琴图》

一　何为琴学

琴曲艺术的理论和有关著述统称琴学，包括：琴的功能、艺术分析、审美原则、演奏规范、对琴派和填词的评价，以及创作方法等。对功能的认识有一个过程，初期偏重于外在用途，如“士无故不彻琴瑟”(《礼记·曲礼下》)，“君子之近琴瑟，以礼节也，非以慆心也”(《左传·昭公元年》)。仅仅把琴看作社交礼仪中的工具。以后虽然注意到音乐作用，却局限于道德的需要，如“琴者，禁也。所以禁止淫邪，正人心也”(《白虎通》)，又如“凡鼓琴，有七利：一曰明道德……”(刘向《琴录》)，甚至连弹琴家桓谭也认为琴“足以通万物而考治乱也”(《新论·琴道》)。这些论点都是和孔子的“移风易俗，莫善于乐”息息相通的。

对上述学说提出异议的是嵇康，他认为客观上音声虽有优劣之分，却无关乎主观上的感情，所谓“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐，哀乐自当以感情而后发，则无系于声音”(《声无哀乐论》)。为证实自己这种观点，嵇康在《琴赋》中详细地描述了琴曲艺术的形式美与和谐美。不过他也承认：“导养神气，宣和情志，处穷独而不闷者，莫近于音声也。”音声和情志毕竟还是有关系的。

从理论上对琴曲音乐作用充分进行评价的是唐代薛易简。他指出：“琴之为乐，可以观风教，可以慑心魄，可以辨喜怒，可以悦情思，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神。”“故古之君子，皆因事而制：或怡情以自适，或讽刺以写心，或幽愤以传志，故能专注精神，感动鬼神。”(《琴诀》)他突破了长期禁锢人们的“琴者禁也”的说教，真正接触到音乐艺术与抒情达志的密切关系。

注意到艺术功能后，也就逐步展开了对琴曲中各个艺术条件的分析，包括音色、风格、节奏、体裁等。分析音色，有麹瞻的“散声虚歇，如风水之澹荡”，“泛声委美轻清，若仙歌之九咏”，“实按如雷隐隐，或如钟鼓巍巍，如山崖磊落”(《新刊太音大全集》)。分析风格，有赵耶利的“吴声轻婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风；蜀声躁急，若激浪奔雷，亦

一时之俊”(朱长文《琴史》)。分析节奏，如僧义海的“急若繁星不乱，缓若流水不绝”，“若浮云之在太虚，因风舒卷，万态千秋，不失自然之趣”(《琴苑要录》)。分析体裁特点，如成玉磵说：弹操弄“如飘风骤雨，一发则中，使人神魄飞动”，弹调子“贵淡而有味，如食橄榄”，“操弄贵飘扬，而失于无度；调子贵淡静，而多陷于僻涩”(《琴书大全》)。这些分析都是来自艺术实践，因而切合实际，语言生动，富于想象。对于指导创作、演奏和欣赏，都是深有启迪作用的。

由于注意到艺术功能，并开展了音乐分析，自然会导致对审美的探讨。宋代崔遵度所说“清厉而静，和润而远”颇具代表性。范仲淹就此加以发挥：“清厉而弗静，其失也躁；和润而弗远，其失也佞。不躁不佞，其中和之道欤?”强调声音美(清厉、和润)与意境美(静、远)的统一。片面追求声音美，则会导致炫耀技巧，华而不实，有违于中和之道。中和之道本是儒家从道德方面提出的要求，这里将它运用于审美，得到琴家的赞同。明代琴家将“中和”两字刻于琴背，印于琴谱，时时处处，以它作为处世准则和弹奏标准。

根据这个标准，元代吴澄拟定了《琴言十则》，明初冷谦提出《琴声十六法》，明末徐青山进而发展为《二十四况》即《谿山琴况》。《二十四况》包括三个方面：首先审美方面，既要有和、静、远、雅的思想境界，又要有古、淡、恬、逸的艺术情趣，这八条中“其首重者，和也”，用“和”来统率其他一切。第二方面是弹奏技巧，取音须具备清、丽、亮、采的优美音质，运指须做到洁、润、圆、坚的旋律变化，这八条中“清为声音之主宰”。第三方面是节奏，包括宏、细，轻、重，迟、速，这三对矛盾相互映衬，相互制约，不可偏废。

上述这些要求划分二十四项，虽然深入细致，却未免失于烦琐，实际运用起来并不方便。因此后人据此概括为四个字，即：清、微、淡、远。“清”即取音准确，节奏清晰。“微”即一丝不苟，细致入微。“淡”即含蓄蕴藉，留有余地。“远”即意境深远，内涵丰富。“清”与“微”属于技艺手法，“淡”与“远”属于审美修养。技艺与审美相辅相成，以求达到中和之道。清、微、淡、远作为虞山琴派的旗帜，成为琴家的审美标准。

有了审美标准，对演奏风格特点就可以分辨其优劣得失。清代王坦对当时琴派有这样的评述："中州派高古端严，宽宏苍老，然用意过刚，殊失优柔乐易。浙派清和善俗矣，惜其填词合曲，好作靡曼新声。八闽僻在边隅，唐宋后始预声名文物，其派多弃古调，务为不经之词，岂无乖于正始？金陵派之参序有节，悠扬有纪，可谓得古韵之遗，第取促节繁声，犹未免六代淫佚之失。"即使"一时知音"奉为"楷模"的虞山派，也有"喜工纤巧，好为繁芜"之失。如此坦率而全面的议论，应是琴学繁荣的结果，同时也推动着琴学的发展。

对浙派的意见中将"填词合曲"作为一项弊端，是因为明代继《浙音释字琴谱》之后，陆续刊印了一系列类似的填词琴谱，其文词之浅陋，质量之低劣，深为琴家所诟病。虞山派的严天池首先发难，他指出："吾独怪近世一二俗工，取古文辞用一字当一声，而谓能声；又取古曲随一声当一字，属成俚语，而谓能文。噫！古乐然乎哉？盖一字也，曼声而歌之，则五声殆几乎遍。故古乐，声一字而鼓不知其凡几，而欲声字相当，有是理乎？适为知音者捧腹耳！""盖声音之道，微妙圆通，本于文而不尽于文。声固精于文也。"(《〈琴川汇谱〉序》)言辞尖锐，将文和声的关系分析得入情入理。王坦也认为："声音之道，感人至微，以情会之，自得其趣，原不系乎词也。"(《琴旨》)庄臻凤强调："音出自然，妙自入神，不喜以文拘之。"(《琴学心声》)他们都指出音乐自有其独特的表现力，勉强配以不伦不类的文词，徒然损害了原有的艺术。经过这些批评，填词之风从此收敛，"琴道为之大振"。

理论方面的新进展是对创作方法的探讨与总结。祝桐君提出："用调、收音、起接三者为纲领，而秉乎清浊、轻重、疾徐之相成。"(《与古斋琴谱》)陈世骥说："题神之法，大体有三：一曰会意"，"二曰象形"，"三曰谐声"(《制曲要篇》)。这些意见在杨宗稷的《琴学丛书》中作了进一步的发挥。

除上述琴论之外，琴学领域还应包括：琴史、琴曲、琴律和制琴。简介如下：

琴史方面有宋朱长文的《琴史》，记载历代琴人事迹共一百五十六人。

元袁桷的《琴述》中论琴谱的变迁。近代周庆云的《琴史补》、《琴史续》共收集琴人六百多名。这些都为当代编写《历代琴人传》、《琴史初编》提供了丰富的资料。

琴曲方面有历代传谱百余种，包括曲目六百多种，琴谱三千多首。在此基础上周庆云编有《琴操存目》、《琴书存目》，查阜西更编为《琴曲集成》。不少古代名曲如《广陵散》、《幽兰》、《大胡笳》等，经过打谱再现了昔日的光彩，为了解琴学传统提供了宝贵的实例。

琴律方面历代著作有：魏瞻的《琴声律图》、崔遵度的《琴笺》、朱熹的《紫阳琴书》、徐理的《奥音玉谱》、陈敏子的《声律发微》等。

制琴方面有《碧落子斫琴法》、《斫琴秘诀》、《琴书·制造》等。有关琴律和制琴的文字多散见于现存琴谱、琴书。

二 “琴德最优”四解

置身刑场的嵇康，居然有心“索琴弹之”，一曲弹罢，还担心“《广陵散》于今绝矣”，此时此刻，他不向迫害他的统治者提出抗议，也不向声援他的大学士们表示谢意，却念念不忘一首琴曲，其痴迷之深，简直难以想象。

史书中如此记载当有所依据，从嵇康自已撰写的《琴赋》来看，他对琴的这种挚爱是确有基础的。作者热情地赞扬了琴的各个方面，充分肯定了琴的艺术魅力，认为“众器之中，琴德最优”，深感“愔愔琴德，不可测兮”，盛赞其“纷纶翕响，冠众艺兮”。嵇康学养深厚，其断语值得尊重，即便经历了一千七百年之久，“琴德最优”仍然有充分根据。

首先，琴超越了一般乐器的作用，在传统文化生活中，已经升华为高雅艺术的代表、民族精神的象征。其次，在长期不断的艺术实践中，经历了不同时代、不同流派的锤炼，吸取姊妹乐种的成果，创造出多样题材内容的大量作品，构成现存古代音乐的宝库。再次，一些成功的作品，从传统的审美心理出发，结合乐器表现性能，创造出独具特色的体裁和完美的形式。此外，还根据儒学的中和之道，总结出清、微、淡、远的审美原

则，丰富了我国古代音乐美学。上述种种，可以归纳为：高雅的乐器，悠久的传统，精妙的构思，深远的意境。四个题目，分述如下：

(一)高雅的乐器

中国自古就有“士无故不彻琴瑟”的传统，可见琴的地位早已非同一般。一些名琴曾经备受珍爱，传为佳话，像汉蔡邕的焦尾琴、唐雷威的春雷琴，就是其中突出的例子。

“焦尾”因琴的尾部烧焦而得名。蔡邕寻求造琴的良材，发现人家的炊柴正合心意，遂斫成琴，果然音韵奇佳，后世传为名琴。三百年后，作为齐明帝主衣库中珍品，不得随便动用，只能每隔五天，由能手王仲雄在御前弹奏，其珍贵如此。

宋徽宗之万琴堂广收天下佳琴，为首即春雷。后来宋徽宗沦为金人的阶下囚，春雷换了主人，依然作为“御府第一琴”受到金章宗的宠爱。皇帝临终“挟之以殉葬”。此后，一度流入元相耶律楚材之手。

焦尾与春雷如此受宠并非偶然，一方面是以皇帝之尊，企图拥有世间一切美好事物；一方面也是这些乐器本身的确魅力非凡。它发生的声音令人陶醉，春雷的名称就是比喻琴声有如春季雷鸣那样振聋发聩，启迪心扉。像这样以琴声命名的还有：九霄环珮、大圣遗音、万壑松风、枯木龙吟等等，比喻它们的声音有的像天外仙乐，有的如先哲教诲，更有与天籁融为一体，引人入胜，发人深思。

从这些琴的名称可看出，古人对琴的喜爱主要出于它能得心应手地奏出美妙的音乐。为此，人们对琴声作了深入细致的分析研究，总结出九条标准，认为理想的琴声应具备这九德，即：奇、古、透、静、润、圆、清、匀、芳。具体解释大致为：“奇”是轻松脆滑兼备，“古”是淳淡，“透”是明亮，“静”是无杂音，“润”是音韵悠长，“圆”是浑然不散，“清”是声如金石，“匀”是发音均衡，“芳”是弹愈久而声愈出。这九德之中很少直接涉及音量，所追求的集中在音质的优美而富于韵味。于此可见，古人对琴声审美的要求之严、格调之高。

为求九德兼备，从选择良材、斫削琴体，到涂胎髹漆，各个工序都积

累了丰富的经验。同时对琴的外观也很讲究，类似焦尾这样以外形命名的琴还有：蕉叶式、连珠式、古瓶式等。漆的断纹分：蛇蝮、流水、冰纹、梅花等。琴的背面不仅题有琴名，有的还配以诗句，刻有印章，宛若一幅精美的书画。

外观上引人注目的是琴徽，在暗色的琴面外侧，排列一行大小不一、疏密有致的十三个小亮点，有如夜空星辰，熠熠发光。这不仅是美妙点缀，而且是根据弦长测算出来的泛音位置，在弹奏时用作手指移动的依据。

左手轻触徽位弹出泛音，其声轻盈虚幻、活泼流畅，宜于华彩性装饰，被喻为“浮云柳絮无根蒂”。空弦弹出宏伟雄浑的散音，构成曲调中的骨干，被喻为“勇士赴战场”。按指滑动奏出圆润细腻的按音，长于抒情，喻为“呢呢儿女语”。这些比喻出自唐代韩愈《听琴》诗，显现出前人对这三种不同音色的议论，颇富于想象力。更有人将此三音比之为天、地、人，认为泛音如上界仙音而为天，散音深沉如大地而为地，按音则婉转如歌而为人，反映了天人合一的思想。

琴有七弦，故又称七弦琴。据说初期只有五弦，另外两条是周文王和周武王所加。由此，宋太宗也要再加两弦，并命人以九弦琴演奏。群臣纷纷致贺太宗功比周王，但琴师朱文济却不捧场，坚持以七弦琴演奏传统曲目。

七弦依次为Sol、La、Do、Re、Mi、Sol、La，其中第六、七弦比第一、二弦高八度，这种弦法最常用，称“正调”。其他弦法称“外调”，如《潇湘水云》、《阳关三叠》所用“紧五弦”，将正调中第五弦升高，弦序变为：Re、Mi、Sol、La、Do、Re、Mi。又如《胡笳十八拍》、《大胡笳》所用“紧五慢一”，即升五弦，降一弦，两者构成八度关系，弦序为：Do、Mi、Sol、La、Do、Re、Mi。弦序的变动取决于作品表现的需要，如《广陵散》为“慢商调”，将第二弦降低与第一弦相同，增强了最低音，从而渲染了战斗气氛。《广陵散》源自《聂政刺韩王曲》，作品赞扬了聂政为父报仇的反抗精神。这样的内容有违于中和之道，遭到宋代理学家朱熹的反对，斥之为“其声最不和平，有臣凌君之意”。所谓“臣凌君”，一则指刺韩王的犯上行

为，一则指降低第二弦与第一弦同等。古人将五音关系比为：君、臣、民、事、物，君臣同等，被认为是大逆不道。

“乾坤无言物有则，我独与子钩其深。”这是朱熹《紫阳琴铭》中的结尾两句，意思是天地万物遵循着共同规律，无声无息地不断运行，作者只能通过弹琴，才能探索其中奥秘。这里所说“我独与子”真切地反映出作者与琴之间亲密无间的情谊。

类似这种亲密关系，在古代文人中间是很常见的。我们熟悉的有弦歌不辍的孔子；有弹琴求爱的司马相如；有“夜中不能寐，起坐弹鸣琴”的阮籍；有“七弦为益友，两耳是知音”的白居易。王维、李白、欧阳修、苏轼等文学名家，戴逵、宗炳、赵孟頫、倪瓒等艺术高手，都与琴是“莫逆之交”，弹琴构成他们生活中不可或缺的内容。为此，人们习惯以“琴棋书画”来概指传统文化生活，琴则居其首，这种安排自非偶然。

由于爱琴者多为学识渊博的文人雅士，人们都以附庸风雅为荣。《红楼梦》里的贾政，虽然自己并不弹琴，也要在书房里挂上几张。这里琴的作用已经是高雅的标志、文化教养的象征了。

（二）悠久的传统

琴有几千年的历史，先秦时代的《诗经》，已多次展现了琴的身影，人们谈情说爱需要它，“窈窕淑女，琴瑟友之”（《关雎》）；欢宴宾客也少不了它，“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴（《鹿鸣》）；每当奏起琴瑟，人们都静静地谛听，“琴瑟在御，莫不静好”（《鸡鸣》）；琴与瑟密切配合，有如恩爱夫妻，“妻子好合，如鼓瑟琴”（《棠棣》）。可惜两者不曾“白头偕老”，瑟早就退出舞台，琴却一直活跃在人间。

纵观琴的历史，有如人的一生：先秦是它的幼年，琴瑟难舍难分；汉魏是它的少年，仍然需要歌曲的帮助；隋唐步入青年，开始展现独奏的风采；宋代以后进入壮年，逐步形成了自己的风格。

先秦时代琴制未定，弦数有五、七、十多种，没有琴徽，经常与瑟结伴弹奏歌曲，称“弦歌”。著名琴师有晋国精通音律的师旷，有一度沦为楚囚的钟仪，有教孔子弹《文王操》的师襄，有与钟子期结为知音的伯牙，有

鼓琴使孟尝君潸然落泪的雍门周。

汉魏时代琴已定为七弦，但弹奏性能尚未充分发挥，演奏的曲目多来自相和歌曲，由于多表现人物故事，还离不开说唱的帮助。这些作品散见于《琴清英》、《琴道》、《琴赋》、《琴操》等文献的记载。

隋唐前后，琴的十三徽已经齐备。从此弹奏泛音和按音有了标准，记写琴谱有了确切的数据。琴师们在演奏和创作的同时，更要从事琴谱的汇集和整理。其中著名的有：南北朝的戴颙、丘明，初唐的赵耶利，以及后来的董庭兰、薛易简、陈康士、陈拙等人。经他们记谱保存的作品中，有的源于民歌，包括汉相和歌和南北朝的吴歌、西曲；有的移植改编了当时其他器乐曲，包括胡笳声、笛曲等；有的保存了南北朝的舞曲，如《碣石》舞、《明君》舞等。

宋代以后，古琴艺术趋于成熟，主要标志是：从群众性即兴演唱发展为专业化定谱创作；兼收并蓄其他乐种，逐步形成自己特有的风格；从以人物故事为主，演进为重在山水花鸟的意境表现；从弹奏散音、泛音到发挥按音的细致抒情。这一系列演变，使琴之情趣更趋高雅，文人特色愈加鲜明，从而有了质的飞跃。

促成这种演变的重要条件是琴谱。最初用文字叙说双手弹奏的位置和指法，往往用十几个字才能讲清楚一个乐音。唐代曹柔将它简化为指法符号和弦位数据，大大减少了用字，故称“减字谱”。它源于汉字又非汉字，为此，《红楼梦》中贾宝玉笑说林妹妹看的是“天书”。有了琴谱，便于保存成果，不断丰富；有了琴谱，便于继续加工，精益求精；有了琴谱，还便于交流推广，突破地域和师承的局限。

突破局限是漫长的历史过程，地区风格是构成弹奏差异的最基本条件，最早有楚囚钟仪的“乐操土风”；唐初又有“吴声清婉”和“蜀声躁急”的差异，都是以地方特点来辨别琴风的。唐代中期出现的“沈家声”、“祝家声”开始以师承来辨别琴派。宋代由于有琴谱的推广使用，突破了地域和师承的划分，开始以传谱来区分不同的弹奏，于是有从阁谱、江西谱到浙谱的递变。

阁谱为官府秘阁中的藏谱。官家在收集、保存历代名谱方面具有一定

的优势，但是阁谱脱离生活，缺乏创新，流于僵化，逐渐失去了魅力，让位于生动活泼的民间的江西谱。此后，浙谱崛起，又取代了前者。

浙谱源于南宋都城浙江临安。深谙音律的司农卿杨瓒发现郭楚望的传曲比当时流行的江西谱更加优美动听，于是选派得力琴师毛敏仲、徐天民去天台学习，并主持编辑《紫霞洞琴谱》，收曲468首，为历代收编曲目最为丰硕的谱集。毛敏仲创作了《渔歌》、《樵歌》、《禹会涂山》、《列子御风》等流传于世。徐天民四代传琴，明代誉之为“徐门正传”。经过徐门加工，郭楚望的《潇湘水云》成为琴曲中的典范。

明代晚期，以江苏常熟为中心的虞山派兴起，其创始人为严澂。他主编的《松弦馆琴谱》提倡清、微、淡、远的音乐表现，反对滥添文词。徐青山所著《谿山琴况》发挥了这一美学思想，为琴学中的重要著作。

清代江苏扬州涌现出广陵派，先后刊印了《澄鉴堂琴谱》、《五知斋琴谱》、《自远堂琴谱》、《蕉庵琴谱》等，近三百年来一直活跃于琴坛，影响很大。与此同时，还有以《阳关三叠》蜚声琴坛的浦城派；以张孔山《流水》艳称海内的川派；以《长门怨》、《关山月》流行于世的诸城派、梅庵派；以《碧涧流泉》享誉南国的岭南派；九嶷派则以《琴学丛书》驰名京师。各家各派或以其别具一格的艺术创作，或以其独到的学术成就，大大丰富了古琴的百花园地。

历代刊传的各派传谱有百余种存世，包括不同版本的曲谱共三千余首。这是一笔丰硕的音乐遗产，为使其充分发挥作用，当代琴家查阜西将之编为《琴曲集成》，由中华书局影印出版。当代琴家管平湖、吴景略、姚丙炎等人致力于打谱，陆续使《广陵散》、《碣石调·幽兰》、《离骚》、《大胡笳》、《欸乃》等古代名曲恢复了生命，充实了当今乐坛，填补了古代音乐史研究的空白。同时还有一批琴歌作品如《胡笳十八拍》等，也进行了演唱，《苏武》、《阳关三叠》还编为合唱，进一步适应了当代听众的需要。

(三)精妙的构思

现存三千多首琴曲，是历代不断筛选、加工、补充而来，有的在历史

上享有盛誉，有的在民间广为传播，在我国文化生活中影响很深。它是宝贵的精神财富，凝聚着民族的智慧，积累有丰富的创作经验。要学习借鉴这些音乐成果，首先应对琴曲的体裁和曲式作一初步了解。

琴曲有三种体裁：最小的为一段体，称“调意”；三段左右的小品为“调子”；七、八段以上中型和大型作品名为“操弄”。

“调意”一般没有确切的内容表现，所以它不像其他作品那样带有诗意的文字标题，只是说明它的弦法、调性，如：宫意、黄钟调之类纯技术性的标题，编在本宫调作品之前，作为提示或练习曲。它的体裁虽小，却是五脏俱全，有头有尾自成一格。开头多用“打圆”指法，结尾多用泛音，这个泛音尾声常作为程式化曲调出现在同类作品的尾部。

“调子”源于唐宋时期的琴歌作品，以后逐渐脱离歌词，只剩下曲调。标题中除了提示内容之外，常常加有“吟”、“调”、“引”之类的词语，用以说明其体裁性质。明刊琴谱中还习惯于将它与同类内容的大型琴曲相匹配，用作序引，如《飞鸣引》与《秋鸿》、《山居吟》与《樵歌》、《渔歌调》与《欸乃》等等。这类作品短小精练，曲意隽永，常作为入门的阶梯。

“操弄”是具备一定规模、艺术水平较高的琴曲。这类作品要求主题突出、对比鲜明、气势连贯、前后呼应、结构严整。约分如下几个层次：散起、入调、高潮、入慢、泛尾。其具体情况如下：

散起是以散板起始的部分，曲调性还不太明显，节奏自由舒缓。其作用类似戏曲中开场锣鼓，人物虽未亮相，却为其出场作出铺垫，酝酿必要的气氛。它的长短取决于全曲规模和表现的需要，一般只有一两段。

入调是进入正式曲调的部分，这时开始呈现出富于特性的音型。为加深主题给听众的印象，为实现其统帅全曲的作用，往往会多次呈现。早期作品多原样不变的重复，后期作品再现时增加了变化，或移位、或变形、或发展，中间穿插过渡或对比性曲调，其总的趋势是音区由低而高，速度由慢至快，力度由柔转强，曲调从简至繁，逐层推进，情绪的发展直至全曲高潮。

高潮一般出现在终曲前，全曲画龙点睛之处。为实现高潮的艺术效果，往往调动一切手段，包括音色的鲜明对比，音域的大幅度扩展，节奏

急剧加紧，情绪更加激烈昂扬等等，以便充分显示作品的性格特征，力求给人以深刻的印象。

入慢是继高潮之后，为将高度紧张的情绪平息下来而引入终曲的部分。明代刊传的琴谱中常在这一部分标明“入慢”或“入煞”等文字，以提示弹琴者：乐曲已经进入煞尾阶段，应当放慢速度。一些大型作品中，在“入慢”之后，还有“大慢”等不同层次的变化。这一部分常用“打圆”开始，并引出一些新的素材，有的还出现一些变化音，形成离调的感觉，给人以耳目一新的效果。

作品在结尾处使用泛音尾声，它虽然短小，却用主属音再次肯定本调调性，在欲罢不能的意趣中，徐徐结束。这一部分的曲调有时为本宫调作品所通用，在乐谱中仅仅标明“入本调泛”，而不注明勾剔指法。

上述曲式是根据琴的弹奏特点，结合传统的审美习惯，在长期实践中逐步形成的，在具体作品中则配合内容表现的需要而灵活变通。为了解这种模式在作品中如何与内容相结合，让我们举几首作品为例。

《流水》：这首作品源于伯牙为子期弹琴的故事。散起中孕育着力量，入调后的泛音像是山涧溪流唱起欢快的生命之歌。然后顺流而下，汇为巨流，冲破重重阻挠，在急流险滩中掀起汹涌的波涛，终于战胜了艰难险阻，充满信心地从容东流入海。

《梅花三弄》：原为晋代笛曲，唐代编为琴曲。散起以低沉的音调，衬托出轻盈的泛音乐段，它在不同位置重复了三次，以短小叠句刻画梅花朵朵端庄安详的静态。对比以急促跳荡的音调，展示梅花迎风摇曳的动态。动和静都以相同的乐句来结束，使之在对比变化中取得呼应。高潮处运用了强烈的音色及音量对比，最后以打圆指法引入慢板而结束。

《平沙落雁》：散起中的泛音展现广阔无垠的天空，入调后以按音奏出时远时近的雁鸣声，描写雁群盘旋顾盼，寻求安栖之处。三次重复之后，曲调徐徐下行，降落后雁鸣此伏彼起，掀起欢乐的高潮。入慢后雁群进入梦乡，只留下守夜的孤雁，大地恢复了宁静。

《渔樵问答》：渔夫和樵夫在青山绿水间悠然自得地对话，上升的音调似问句，下沉的曲调似答句。主调飘逸潇洒，并多次出现，由低至高逐层

移位，直至高潮，这时加强了橹声和伐木声的描写，然后进入尾声。

上述四曲，题材内容各不相同，但是借景抒情的手段却是一致的。景物描写创造必要的气氛，主要意图在于借此抒发情怀与思绪：不同的水势流动展现自强不息的进取精神，静与动的梅花刻画其不畏风寒霜雪的高尚品格，天际飞鸣的雁群抒发志在四方的广阔胸怀，渔樵对话意在突出其崇尚自然、笑傲王侯的心境。借助于具体形象，抒写出语言文字所难以表达的情趣，听后使人回味不已。

（四）深远的意境

成百上千首琴曲的内容各具特色，同时也向我们提出一些值得思考的问题：为什么身居高位的帝王将相难得一见，而生平坎坷的孔子和屈原却备受青睐，在琴曲题材中一再出现？为什么题材中绝少触及工人农民却偏偏热衷于渔樵？花草鸟兽成千上方，何以琴家看中了雁鹤兰梅？题材选择如此集中，显然有一个传统习惯的因素。前人经常如此创作，借鉴利用可以驾轻就熟，无论是演奏还是欣赏都易于收效。同时，还有一个更重要的原因，便是在于作者与听者追求什么情趣、表达什么思想。下面我们对一些有代表性的琴人作一些分析。

汉魏期间著名琴家有桓谭、蔡邕、嵇康。桓谭因“数进郑声以乱雅颂”被责以“非圣无法”流放至死；蔡邕不满宦官当政，被迫“亡命江海，远迹吴会”，最终也死于非命；嵇康绝交官场，敢于“非汤武而薄周孔”，终遭处决。他们都是有才能有见解的人，只因不肯趋炎附势，便落得悲惨的下场。他们的处境和遭遇，自然不可能对帝王将相产生好感，却可以在孔子和屈原那里找到自己的身影，产生共鸣。为抒发胸中块垒，借题发挥是可以理解的。

唐宋琴家影响大的有赵耶利、董庭兰、僧义海、则全等人。初唐的赵耶利是“束发自修，行无二遇，清虚自处，非道不行”；盛唐的董庭兰则“不事王侯，散发林壑者六十载”；北宋有“积十年不下山，昼夜手不释弦”的僧义海，还有他的弟子则全和尚。他们都是技艺出众、清淡自持、不慕浮荣、超然脱俗的高人雅士，对他们来说，迎春傲雪的梅兰、志在四方的

鸿雁、浪迹山林的渔樵，自然是最佳题材。

题材选定之后，如何表现则成了必须解决的问题。宋代琴学大师崔遵度提出“清厉而静，和润而远”的美学原则。范仲淹据此发挥道：“清厉而弗静，其失也躁；和润而弗远，其失也佞。不躁不佞，其中和之道欤?”意思是说，只注意节奏的明快清晰并不够，还需要稳重从容的气度，否则可能出现浮皮潦草的毛病；只讲求取音圆润准确也不圆满，还必须表达出内在的深远意境，否则也会流于油腔滑调。如能既不浮皮潦草，又不油腔滑润，这样弹奏作品，可能就符合中和之道了吧?

“清厉而静，和润而远”是辩证的审美原则，涉及到技术与艺术、形式与内容之间的关系，注意到易于出现的偏差，提出了防止的方案。明初冷谦将这个原则发展为《琴声十六法》，明末徐青山加以发挥为《二十四况》(又称《谿山琴况》)，其中包括：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、远。分得如此细致入微，说明研究很深入，但容易冲淡其主要方面，并不利于领会与贯彻。所以人们又将它简化提炼成四个字，即：清、微、淡、远。

“清”要求取音准确，指法洁净，节奏清楚，章句分明。“微”要求一丝不苟，精益求精，细微处见功夫。“淡”要求适可而止，恰如其分，留有余地，含蓄蕴藉。“远”要求内涵丰富，意境深远，富于想象，耐人寻味。这四个条件相辅相成：“清微”重在技艺，强调精确；“淡远”重在修养，强调情趣，两者兼顾，则为范氏所说的“不躁不佞”。

关于“淡”的要求，源于孔子的音乐评论，他赞扬《关雎》是“乐而不淫，哀而不伤”，讲求适度。《谿山琴况》也谈到这一问题，说“兴到而不自纵；气到而不自豪；情到而不自扰；意到而不自浓”。要求自我克制，不能尽情发泄忘乎所以。过于放纵自己在现实生活中也是不妥当的，更何况在艺术作品中。艺术源于生活，但高于生活，必须对生活加以提炼，才能取得理想效果。要做好“淡”的功夫，既是方法问题，更是精神修养问题。在生活中须蔑视名利虚荣，力求淡化自己的喜怒哀乐。

朱熹对此深有体会，他认为通过琴曲的潜移默化，净化了灵魂，陶冶了情操，消除了非分之想，防止了越轨行为，儒家“移风易俗，莫善于乐”

的理想由此可以实现。所以他在《紫阳琴铭》开头两句写道:“养君中和之正性,禁尔忿欲之邪心。”

朱氏“中和之正性”强调道德修养,范氏“中和之道”着眼艺术表现。两者从不同角度阐释了嵇康《琴赋》中的“总中和以统物”,两者虽有区别,更有联系。

中和之道是艺术创作的审美要求,也是为人处世的道德规范。弹琴家将“中和”两字刻于琴背、印于琴谱,时时处处以此要求自己,“中和之道”成为弹琴家一面精神上的旗帜。

综上所述,本文试从乐器、历史、作品、思想四个方面来阐释古人所说“琴德最优”的论断,以供知音同好研究。

三　古曲寻声话打谱

(一)

古琴家的“打谱”,指的是发掘传谱中的古曲。使之复苏之后,供人们了解、学习、欣赏,从而为研究和继承民族传统提供依据。

打谱虽是通过弹奏来阅读古谱。却不同于一般所说的弹奏。因为古琴谱记的曲调并不精密,还得经过多方尝试、反复斟酌,才能求出一个比较理想的方案。之后还要不断琢磨,精益求精,直至得心应手,圆满地再现古曲。这整个过程是打谱。

为了忠实地介绍古代作品,打谱者需要严谨的科学态度,深入钻研原作,不能以主观的意图强加于古人。遇有生僻指法和难解的记谱符号,还得根据有关的文献,考证出明确的结论。不同版本之间出现了歧异,经过对照分析,以便决定取舍。琴谱中的节奏最费思考,更要根据指法的一般规律,结合作品中的具体情况,作出妥帖的安排。

要想复活古曲的艺术生命,打谱者应具有相应的音乐修养,掌握古琴的演奏技能,熟悉传统琴曲的规律、特点和表现手法。打谱者还应当具备古代文学艺术的修养,能够根据传统的审美理想、审美趣味和欣赏习惯,

来恢复原作中的音乐形象，再现作品中的艺术境界。

就这个意义来说，打谱有一个再创作的任务，颇类似一般演奏。但是演奏可以根据现成的曲调，而打谱则需要自行完成曲调，因而创作的成分要重得多。尽管如此，却决不能等于一般创作，因为打谱毕竟是以完美地再现古人的原作为目的，打谱者的创造必须服从古谱所允许的范围。

由此看来，打谱是一种比较特殊的劳动。它既要严谨的科学态度，又要丰富的艺术想象；既要精细的科学考证，又要生动的艺术创造；是科学和艺术的结合。

（二）

继承和发扬民族音乐的优良传统需要研究前人的艺术成果，研究和总结音乐历史应以历代作品为主要依据。大量的古代乐曲保存在古琴谱中。必须通过打谱使之重见天日。

我们的中国古代音乐史不能是纸上谈兵，写成无声的历史，必须根据历代音乐作品的成败得失，写得有声有色，这样就得占有大量古代音乐资料。可是古代音乐作品却很少流传至今。于是古琴谱中保存的大量古曲，就很值得注意了，它像是储量丰富的矿山，蕴藏着许多珍贵物品。它拥有三千多首琴曲和琴歌，等着我们去挖掘去提炼。许多古曲复苏之后，将为社会主义音乐建设发挥其应有的作用。

我们的民族音乐有哪些优良传统？有哪些艺术特征？有哪些创作经验？又有哪些发展规律？所有这些问题的解决，都离不开对作品的分析。我们应当力求对传统作品掌握得更全面、更深入一些。可是我们已经掌握的传统琴曲只不过百十来首，还不到存谱中传曲的十分之一。这百十来首手头流传的作品，多是经过近代的加工改编，对了解其古代原始面貌，不免增加了一些距离。而古谱中不少唐、宋以前的传世名作还保存着五百年前的原貌，这是极可贵的音乐遗产，具有很高的史料价值。

我们固然需要反映现实的新创作，但是经过岁月的考验，在历史上深有影响的优秀曲目也不应当偏废。如果没有《广陵散》、《流水》、《潇湘水云》这些古代名作，我们讲悠久的音乐史、优良的民族传统、丰硕的创作

积累等等，都将流为空谈。许多优秀的传统音乐作品有持久的艺术魅力，寄托着人们对中华民族文化的深厚感情。人们热爱传统名曲，和热爱祖国是一脉相承、血肉相关的。

我们的音乐创作自然也应当放眼世界，但是只有立足于本国，适应中国人民的欣赏习惯，继承发扬民族优良传统，才能以其独树一帜的风采屹立于世界民族之林。跟在别人后面亦步亦趋，永远不可能创作出具有自己特点的作品来。民族特点不是凭空产生的，它是几千年民族文化积累的结晶。为此而借鉴传统作品十分必要，“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分”。

由此看来，无论是史论研究还是创作演出，都有赖于打谱。应当把祖先遗留给我们的家底清理出来，这是历史赋予我们的庄严使命，是我们这一代古琴工作者义不容辞的光荣职责。

(三)

我们强调打谱的特点和意义，目的是引起重视，更好地完成这项历史任务。当然，具体执行起来，还要解决一系列有关方法的问题。

首先是选择曲目制定规划。我们的人手不多，精力有限，不可能全面铺开，只能根据个人的条件，根据需要和可能，有重点有步骤地进行。新手可以先搞一些简短的曲目积累经验。老手则可以集中力量攻克大而难的作品。总的目标是把那些历史悠久、影响深远、成就较高的琴曲遗产全部发掘整理出来。

传谱中的标题、解题等等对于我们了解作品选择曲目是有帮助的。不过也未可过分迷信，当心其中有以讹传讹的情况，最好是参照有关史料，结合音乐的实际情况作出判断。符合历史潮流和人民利益的题材内容，以及与民间创作有密切联系的体裁形式是我们首先要选择的对象。但这些决非是唯一的标准，古琴毕竟是经过专业创造，高度发展了的一门艺术，它和民间业余创作既有联系又有区别。李白、杜甫的许多杰出的诗作未必都和民间创作有什么直接的联系，却并不失其夺目的光彩。

打谱的主要任务是准确地解释原谱，妥善地安排作品的结构，作品中

的主题思想和音乐形象都得通过结构来体现。乐音的轻重快慢长短则是形成音乐结构的重要因素，这些恰恰是古琴指法谱最为薄弱的一环。

好在古谱中的乐段和乐句一般都划分得比较清楚。在这些乐段和乐句的结尾，自然应该放慢、放长，留出喘息的余地，注意防止不加区别，千篇一律。各个终止之间也应有对比和变化，有强弱、快慢，明显和隐蔽等区别，这些要根据它在全曲布局中的地位和音乐表现的要求来决定。一般说来，琴曲的开头宜缓，入调后逐步加紧，达到高潮，然后是入慢，导向尾声。这些也应根据作品的不同情况灵活处理。

有些重复曲调如不在节奏上稍加变化就会流于单调；但有些性格突出的曲调代表整曲的风格，却不宜轻易改动，以保持前后的统一和呼应。套头指法都有其节奏模式可以参考，如“打圆”多用于段落的开头，其节奏为：♩♩♬♩♩，“掐撮三声”多用于乐段的结尾，其节奏为：♫ ♩ ♫ ♫，其他如滚拂、历、撮等实音多出现于重拍，掐起、推出、吟猱等虚音多出现于弱拍，如此等等。许多指法都暗示出一定的节奏，多弹之后，它们会很自然地涌现出来的。

结构大体稳定之后，就要集中力量多弹多练，锲而不舍。古人说“勤于习练，日弹千遍”，“初变知其妙趣，次变得其妙趣，三遍忘其为琴之声”的确是经验之谈。我们发掘古曲，就应当经历这“知”、“得”、“忘”的三个阶段，从“知”之于手，到“得”之于心，最后达到得心应手的“忘”我境界。

为了提高打谱的质量和进度，还应当尽可能采用一切有效的手段，包括现代记谱和电子工具。

由于古琴谱的节奏记录的缺陷，早在一百多年以前，就不断有人采用工尺谱来加以弥补。尽管受到一些人的嘲讽和反对，这个趋势不但不曾被阻止，而且发展为今天用简谱和五线谱来记谱。用五线谱记古琴曲已经得到国内外公认和广泛采用。过去打谱靠死记硬背，弹好一个曲子旷日持久，很不容易。有经验的琴家尽毕生精力也不过弹出几十曲。而利用五线谱来安排结构，协助记忆，就能大大提高效率，正如同作曲家在谱纸上进行构思那样。既然创作可以这样，为什么打谱的再创作就不可以呢？事实

上许多接受过新音乐教育的打谱者都已陆续采用，只要能达到同样目的，就没有理由反对。

现代电子工具中的收音机、录音机，我们早已利用它来为古琴服务了。至于利用电子计算机来协助打谱，至今还在摸索实验阶段。这种工具已经有效地运用于其他领域，包括：诊病、下棋、翻译、作曲等等，用来打谱应当也是可行的，这种开发人工智能的新事物，我们应当支持，有朝一日，它也许会在打谱中大显神通呢！

（四）

全面清理古琴遗产。充分使之发挥作用，决不是少数人短期内可以办得到的，至少要几代人坚持不懈地努力。当前应当采取措施，调动一切积极因素，使其实现。

从1954年到1963年这十年间，古琴打谱取得很大的成绩。当时北京古琴研究会配合中国音协和音乐研究所，与各地琴家建立联系，交流经验，制订规划，陆续开展了一系列专题打谱交流活动，先是《广陵散》、《幽兰》，继而是《胡笳十八拍》、《大胡笳》、《小胡笳》，最后是1963年纪念嵇康、阮籍的活动，也就是全国第一次打谱交流会。与会者制订了自己的打谱规划。有的同志在十年动乱期间都不曾中断自己的计划。通过这些活动推动了打谱工作，涌现出不少优秀的传统名曲，在国内外产生了积极的影响。

根据过去的经验，今后要把打谱深入开展下去，至少需要坚持如下几条：

1. 加强团结，密切协作。古琴同行人数不多，应充分发挥现有的力量，相互尊重，相互支持，取长补短，加强整体观念。各地古琴组织在这方面起到了团结作用，我们的打谱会也在起这样的作用，今后还要进一步发挥这种积极作用。旧社会中同行是冤家，彼此拆台的情况应当从我们这一代中清除。

2. 培育新人，扩大队伍。老一辈琴家相继离世，他们未竟的事业要有后继者。我们这十几亿人口的国家里只有几十个弹琴者实是太不相称了。

我们要鼓励新进，音乐院校培养的一些古琴专业者在各地发挥了骨干作用。但更多的是私人拜师求学的业余爱好者，这是扩大队伍的重要来源。不少优秀的打谱者来自业余琴家，对此决不能忽视。

3. 国家资助，群众支持。琴学活动所以能绵延几千年之久，首先是得到了群众的支持，同时也和各代统治阶层人士的资助有关。新社会只能靠党的重视和国家的资助，没有各级领导和各部门负责人的支持，打谱的成果是得不到保证的，我们的打谱会也开不成。除开会之外，更重要的是保证给打谱的成果以出路。比如：演出、广播、录音，发行磁带、唱片，出版乐谱、论文等等。所有这些都是要花本钱的，都不是个人力所能及的。如果这些渠道都能畅通，一定会大大鼓励打谱的积极性，党和国家在困难时期已经及时给予古琴工作以很大的支持。今后，随着各方面条件的好转，一定会给予更大的支持。那么，我们的打谱也会出现新的跃进。

四　关于译谱

继承民族音乐传统不能不研究音乐遗产，总结创作经验应当充分掌握前人的成果。可是古代的乐曲却很难保全下来，所以在我们的古代音乐史中非常缺乏实际例证。在这种情况下，现存的传统琴谱就更加显得珍贵了，发挥这些传谱的作用，一定会促进我们对古代乐曲的了解。

古琴谱通过记录指法能精密地反映音高和音色的变化，只是节奏变化则比较粗疏，需要反复弹奏琢磨，才能体现古曲的风貌。这就是琴家所说的“打谱”。打谱后的录音经过听写，用现代谱式记出，才能供一般音乐学者使用。有经验的弹琴家尽毕生精力，最多只能弹好几十曲，现存三千多首古代传谱如果只靠这种方式，必然是旷日持久，远远不能满足需要。

还有一个简捷可行的办法，就是直接把古谱译成五线谱，这是前人从未接触过的新课题，难免会有人产生怀疑。其实，译谱和打谱都是再现古曲的手段，在谱纸上推敲和在弹奏中琢磨可以殊途同归。两者都需要熟悉古谱，掌握传统规律，反复体会原作。

无论是打谱还是译谱，所面临的共同问题是如何安排其节奏变化，成

熟的打谱靠的是经验，而经验又主要靠心领神会。译谱却不能仅是这样，还应当有更高的要求，把这些经验加以总结，作为安排节奏的依据。笔者通过长期学习和实践，初步归纳为下述几点，供同行们参考指正。

(一)关于轻重变化

琴曲独奏常因兴之所至，自由处理节拍，以致现代通行的节拍符号难以完全适应。不过，轻重音的安排可以从不同的指法特点中体会，并非毫无规律可寻。像散音以及与散音结合的双音，如：撮、如一、双弹、拨剌等，由于音量强大，一般宜置于重拍。还有为加强节奏感而采用的拨奏装饰音，如：蠲、涓、全扶、轮、拂、滚等，通常也多出现于重拍。

靠按指滑奏出来的走手音，要比拨奏的声音微弱。在五线谱中用箭头弧线来表示⌒，一般宜于弱拍，如：进退、上下、唤、往来、撞、吟等。按指离开琴弦有时顺便使之发音，其音质远不及右手拨奏的坚实，如：带起、抓起、推出，还有与它们类似的：掐起、罨等常用来填充于弱拍。

(二)关于快慢变化

有些指法所奏出来的音韵短促，如果过于迟缓，它们的余音则会消失殆尽，使曲调进行中断，所以宜快速。如轻盈的泛音、高亢的上准音、微细的走手音。另一些指法所奏出来的散音、下准音，它们音韵悠长，声音低沉，如果过于急促则会使余音相互干扰，所以宜于徐缓。至于琴谱中有明确标记的速度变化，那当然就更好办了。

拨奏装饰音主要用于增强声势，曲调性不强，宜于紧凑一些。以免冲淡了主要曲调，按指滑奏的装饰音，如：吟猱、往来、绰注、撞等。尽管它本身也需要紧凑，却暗示出曲调音在这些地方应当留出一定的时值，以便给走手音以足够的韵味，还有几处指法连写在一起的情况。如：述、匀等，一般也表示它们的节奏紧密相连。至于乐句终止音，在谱中明确标有记号，当然应当延长其时值，以便划分出结构。

(三)关于套头指法

反复拨奏同音，借以取得延长音的效果，常用一些程式化的节奏，琴家称之为套头指法。如用于乐段开始处的“打圆”，其节奏一般是：；用于乐段结尾处的“掐撮三声”，其节奏一般是：；而“长锁”一般是；还有“大间勾”、“掐拂历”等，也都有一定的格式。这类指法中的程式化的节奏，只不过为了在延长音调中有些变化，对主要的旋律线没有太明显的影响，可以根据曲情灵活处理，只要不是过于拖沓松懈就可以了。

(四)全曲的格局

节奏安排必须服从于全曲结构布局，服从于曲情表现的需要。比如说过于重复的短句，为避免单调和絮烦，本来最好是适当的变换其节奏。可是有些特性音调，作为本曲的主要特征，却不宜有所改动，还有模进曲调，重复再现的曲调，有时却要有意保持前后一致，以利于乐曲中的呼应和统一。又比如，终止音一般宜适当延长，但它所延长的时值则取决于它在全曲中所处的位置；短乐句结音直短，长乐句结音宜长，乐段和全曲的结音则更应强调，至于某些次要的乐句，如：过渡句、联结句、衬托句等，其结音则应适当隐蔽，过于强调则会喧宾夺主。

一般说来，全曲格句也有一定规律，比如，开始要慢，逐渐加快直至高潮，之后又入慢进入尾声。但也根据作品的规模而有所区别：大型作品中层次多，起伏大，对比鲜明；而小型作品则具体而微，不宜有过分突出的变化。

根据指法和全曲的格句，安排出琴谱所暗示的节奏变化并不太困难，难的是掌握分寸恰到好处。具体处理起来，不免会见仁见智，大同小异，各有千秋，无论是打谱还是译谱都是如此。其实这些小的分歧是不可避免的，即使精密的现代五线谱，它所记录的乐曲也会因不同的演奏家而有出入，这是演奏者个人性格和再创作的体现，应当是容许的，否则的话，千篇一律，又有什么意趣？不过为了忠实地再现原曲，首先应当充分尊重古

谱，依靠古谱，尽可能体会古人原来的意图。

值得提醒的是，古谱的记录并非尽善尽美，毫无差错。同一作品在各种版本中的出入，有时也是由于其记录有些需要商榷之处。即使像《神奇秘谱》这样价值很高的善本琴谱，也难免有许多谬误，无论在编辑体例、曲目安排，以及谱字抄写中都有明显的失当之处，这就需要在使用中细心加以鉴别了。

代后记：古琴，路向何方？

近些年来，古琴的队伍扩大了，活动增加了，有关录音和出版物也不少，形势似乎不错。然而，就古琴传统来说，却未必乐观。演出的传统曲目依然是上个世纪留下来的，进展不大。与此同时，一些“新”曲目却空前活跃，其中大量移植的当代歌曲、乐曲、创作曲目、模仿其他乐器的曲目、手鼓伴奏的曲目，还有即兴吟唱的曲目，如此等等，花样翻新，不一而足。

琴坛面目全非，对古琴传统来讲，是好事还是坏事？看来，未必是好事。“古琴发展应与时代同步”的号召推动了这些变化，这个口号是如何产生的呢？

有三个误区促成了这个口号，这三个误区是：古琴与乐器的关系、琴学与文艺的关系、继承与创新的关系。这三个关系分不清，主次颠倒，导致了判断错误。

第一个误区是古琴与乐器的关系。古琴虽然是一种乐器，然而它还有个更为重要的身份却因此而被忽略了，这个重要的身份就是古代音乐遗产。就这个方面来说，我们有说不完的话题：当今世界上有哪一种乐器能像它这样历史悠久、渊远流长呢？有哪一种乐器能像它这样流传不息、绵延至今呢？有哪一种乐器能够像它这样保存着如此丰硕、如此完美的传统古曲呢？有哪一种乐器能够像它这样得到历代名流雅士的称赏和宠爱呢？有哪一种乐器能够如此深邃地融会贯通着我国传统文化的品格呢？毫不夸

张地说，只有古琴。当今世界上没有任何乐器可以与它相提并论。它所保存的音乐遗产丰富无比，精美无比，举世无双。对此视而不见，充耳不闻，仅仅看成是一般乐器，岂非一叶障目，不见泰山？

古琴具有一种独特的风格和神韵，古朴典雅，飘逸隽永，只有古琴才可以奏出此种音色乐曲，其他乐器则无能为力。许多流传至今的曲目，世代相传，炉火纯青，不断加工，也只有通过琴才能够再现出来。古谱中保存着大量曲目，等待着用琴来开发。古谱中虽不见音符，却通过指法、弦位，准确地记录了音高音色的变化。古谱中的这种“密码”，外行视之为“天书”。只有琴能识别“密码”，只有琴能读懂“天书”。大量古谱等待琴来使之复苏，重新焕发生机。古琴肩负如此重任，强迫它改弦易辙，搞什么时曲，岂不荒唐？

古琴奏时曲不仅大材小用，浪费才能，大失身价，而且强其所难，逼其面对很多困难。诸如音色暗，音量低，对比差，特别是当代的改弦易调，尤其难以适应。古琴奏时曲，就像是老年人跳当代舞，是一种残酷的恶作剧。本应发挥所长，恪尽职守，却要倒行逆施，图什么呢？

或许以为只有奏新曲才能焕发生机，否则只有进博物馆了。殊不知，古琴自有其独特的生机，将古曲演奏得栩栩如生，这也是生机。况且进博物馆也不是生命的终结，只有对人类发展有过贡献，才有资格入选博物馆，其他乐器难以获此殊荣。博物馆中的陈列品都是靠眼睛来参观的，唯独古琴不仅用眼睛，而且可以用耳朵直接听取古人的心声，感受其心脏的跳动，这是何等奇妙而独特的艺术享受啊！古琴之外，谁还能有这种本领？我们为古琴的这种特殊才能而庆幸，理应充分发挥这种才能，何苦再做傻事？

第二个误区是琴学与文艺的关系，两者有联系，也有共通之处。然而它们的区别更加明显，如果混为一谈，难免张冠李戴，谬误百出。琴学需要科学研究，掌握全面材料，深入系统总结其优劣得失，为我们提供借鉴。文艺主要抓创作，形象生动地及时反映现实生活。前者求真求实，后者求新求美，两者分工不同。琴学为了真实地掌握传统古琴，力求全面保护好古琴遗产，必须面向历史，向古人学习；文艺则面向当代，掌握时代

的脉搏，反映时代的呼声。两者南辕北辙，背道而驰，区别是很明显的。

不断更新文艺作品是群众的需要，原汁原味再现古曲也是群众的需要。有人企图用录音机、五线谱来为古琴与时代同步论做辩护，这些人忘记了淘汰古曲代以新作才是“时代论”的真正意图。“时代论”者对古曲缺乏认识，缺乏感情，淘汰起来毫不手软，说到保护则漠不关心，兴味索然。殊不知对传统的保护才正是古琴工作的中心任务，古琴工作者的历史使命就是维护传统古琴的完美，反对肆意篡改，不许它受到损害，更不允许明目张胆地鼓吹淘汰。破坏遗产就是歪曲、伪造历史的犯罪行为，其后果就如同在故宫里盖高楼，就如同在长城上修电梯一样，虽然现代化了，却严重地破坏了文化遗产，这是得不偿失的愚蠢行为。

一般文艺创作需要作者的艺术想象，复活古曲也是这样，也需要注入真情实感，需要演奏者的再创作。否则，没有灵魂的作品，是不能感动人的，也是没有价值的。和一般创作不同的是，复活古曲首先要充分尊重前人的成果，虚心向古人学习，探索他们生活的时代气氛，体会他们的精神境界。古谱《碣石调·幽兰》中注明“有若仙声”，这种“仙声”如何表现呢？联系当时嵇康的“目送归鸿”，陶渊明的“悠然见南山”等诗意，应该有所启发。同样一首《酒狂》，有人弹得飘飘欲仙，醉意盎然，有人弹得像机械体操，意趣尽失。这里的区别就在于是否以古人为师，还是自作主张。如果以当代习尚取代古风，这样炮制的假古董是不可取的。以古人为师，还是追求时尚，这是我们和“时代论”者的原则区别。

第三个误区是遗产的保护继承和发展创新的关系，两者不可混为一谈，更不能本末倒置。“时代论”的问题是以所谓的改革创新，取代了保护继承。保护与继承哪个更紧迫、更重要呢？自然是保护继承而不是改革创新。原因是古琴的处境并不理想，古代传谱汇编《琴曲集成》为保护古谱、继承古曲提供了条件，但已出版的古谱尚待发掘整理，已发掘的古曲还有必要精益求精。各个琴派不同的演奏曾经是百花争艳，盛极一时，如今已风光不再，演奏风格日趋一致。

上个世纪老一代琴家埋头古谱孜孜不倦的钻研精神，如今很难见到了，受“时代论”的影响，一些人醉心于所谓“创新”。古琴的处境十分艰

难，时代的发展距离古人日趋遥远，理解古人日益困难，古书读得少，听古琴的机会更少。求得懂琴爱琴的知音，并非易事。古琴的处境相当危急，长期受冷落、被遗弃的境遇，并未得到根本改善。由于“时代论”的兴风作浪，使之可能遭到灭顶之灾。“时代论”以关心古琴的姿态推行灭绝传统之实，更容易迷惑误导一些人。

如不认真保护继承遗产，所谓改革发展只会流于空谈。如果不以传统为基础，如果没有保护遗产这个前提，所谓改革发展云云，必然是无源之水，无根之木，只能是虚假、骗人的。实际情况往往是热衷于创新，冷落了保护继承。因为认真发掘成功一首古曲，至少需要一年以上的刻苦钻研反复推敲，改编一首古曲也要几个月的工夫，而将流行曲目移植到古琴上演奏，却用不了几天的时间。后者虽然速成，却易于赢得掌声，易于受到一些外行听众的称赞，这正是埋头于打谱的人不多，而移植现成曲目的人踊跃的奥秘所在。

传统的河流欢迎清水，但反对城市废水将河流搞浑。

我们不得不沉重地指出，当前古琴界这种移植新曲之风并非清水，它既无学术价值，更谈不上什么艺术创造，打着继承发展的旗号，实际对传统古琴毫无益处，徒然污染了传统的清水，其弊端甚多。

弊端之一，是移植新曲侵犯了古琴传统的领地。古琴的日子很不好过：和辉煌的过去相比，不堪回首；和其他当红的音乐相比，相形见绌。它的阵地日益缩小，十分可怜！那些红遍天下的流行歌曲根本不屑于、也没有必要与古琴争夺阵地，何苦为前者锦上添花，却使古琴雪上加霜！

弊端之二，是移植的新曲蒙骗了真正的古琴爱好者。他们仰慕古琴昔日的辉煌，深知历代名流雅士曾经如何痴迷于琴，也想亲耳领略高雅的琴声，分享前人听琴的愉悦。不料却塞进一些到处广播的流行曲，古琴突然变脸，大失所望，使人好不伤心！难道不是上当了吗？

弊端之三，是移植并演奏流行曲目，浪费了演奏者的才华，凭他们的艺术功底，本来有条件将沉睡在古谱中的名曲逐次唤醒，有能力使古曲神气活现地回归人间，本来应当集中精力将传统曲目弹得更精彩一些，更真切动人一些，然而他们的宝贵时间却被这些新曲目白白占用了，放弃职

守，不务正业，多么可惜！

弊端之四，是传统古琴中的原有曲目被这些新曲鱼目混珠，偷梁换柱，不断取代，直至统领琴坛，从而使古琴传统逐步名存实亡。如果像"时代论"所要求的那样，昨天是大跃进的歌声，明天是新奥运的歌声，为紧跟时代，走马灯般地不断轮换，传统的《广陵散》、《幽兰》又将置于何地？古朴高雅的琴风又向哪里追寻？失去了传统特色，这样的古琴还有存在的必要吗？

于此可知，引进新曲后果严重：领地被侵占，琴迷被欺骗，琴人被浪费，传统被偷换。如此结局，不能不使关心古琴命运者三思、再三思。

既然如此，何以许多非传统的曲目依然可以堂而皇之地步入琴坛呢？追根溯源，不能不承认这正是"时代论"所要求的恶果。它的首创者早在四十年前就在一篇题为《略论七弦琴音乐遗产》的著名论文中，推荐了三首移植的样板作品：《东方红》、《大跃进的歌声震山河》、《新疆好》。其中有的源于民歌，但和传统古琴毫无关联。其内容还有个人崇拜、极"左"思潮的时代烙印。将它们原封不动、一音未改地移植到琴上弹奏，怎么能说对传统有所作为呢？什么继承啊，发展啊，根本无从说起。三首歌曲塞入论文中作为《略论七弦琴音乐遗产》的样板加以推荐，实在是不伦不类，毫无道理。这样的东西硬说是"受到广大群众的欢迎"，更是荒诞无稽！在当时实际情况就是应景走过场戏，此后再也无人问津，既无人要弹，也无人要听，凭什么说是群众欢迎呢？明明是假话，十多年后却在修订版中再次推出，其良苦用心，无非是要人们依样画葫芦，继续源源不断地将其他流行歌曲反复在琴坛推出。本文开头所介绍的琴坛变色、面目全非的情况在这里找到了它的根源。

总之，"时代论"源于三个误区，即古琴和乐器、琴学与文艺，以及继承与创新这三个关系本末倒置，混淆不清，这是它的理论根源。至于人们所以能够接受如此错误的口号，还因为有些似是而非的习惯势力经常侵扰着我们，诸如领导的话总是对的，掌声多总是好的，新作品总是应当鼓励的，等等。

领导者通常站得高，看得远，见多识广，做了不少有益的事，主观上

多出于善意，为此他们的话比常人更有影响，然而他们的话未必都正确，因为他们不可能事事都了解，不可能都有经验，遇有不熟不懂的事，也往往发表意见。总结古琴工作喜欢罗列一大串新曲目，以示鼓励，以示其了解下情，掌握动态。其实，这些曲目未必听过，更谈不到欣赏，只是身居领导，不得不说一通，难免出现套话、空话、错话。

掌声是得到欢迎的表现，然而有时出于礼貌，有时出于习惯，有时出于被迫，未必所有掌声都是赞美。经过一段时间接触、考察之后，真相大白，往往得出不同的结论，三年困难时期的大跃进歌声当属此类。古谱《幽兰》的序言中指出："以其声微而志远，而不堪授人。"明确承认其曲高和寡，但至今仍能获得海内外知音的称赏。《阳春白雪》和《下里巴人》是不能以掌声多寡来衡量其高低的。

新作品胜过旧作，理应是事物发展的规律，但是并不能以此作为评判作品优劣的依据。肖邦的作品晚于巴赫，你能说两者的作品谁好谁坏吗？同样，《广陵散》与《潇湘水云》两者相距千年之久，也不能以此评定其优劣，作品的高低是不能以时间的早晚作为衡量依据的。对文化遗产来讲，愈是久远愈是难能可贵，更不能以时代的先后来论优劣了。那些无条件为新曲捧场的领导者、评论家们似乎可以闭口休息了。如果可能的话，为传统名曲做些分析介绍，不是更有益些吗？

可以看出，"时代论"所以通行无阻，除了三个关系的误区之外，还因为三个"总是"，即：领导说的、掌声多的、新作品总是好的。其实，只要牢记古琴是急需保护继承的文化遗产，把它和一般乐器、一般创作区别开来，"时代论"以及它的任何变种都将会失去藏身之所的，古琴也能重获新生。

许健先生《琴史新编》先睹记

李凤云

许健先生1982年编著出版的《琴史初编》①，是我国当代第一部琴史专著。近三十年来，该书已成为古琴研究者和爱好者的案头必备。这期间，虽然也有过多种关于古琴的书籍面世，但多数读者的首选仍是此书，看中的便是它的学术性和权威性。然而正像许先生在该书后记中对书名的解释："一则是还有修订的必要，二则是准备还有再编。本编因为是编年断代体，许多专题不便集中探讨，如：琴论、流派、曲式、演奏的发展以及琴曲艺术与其他文艺的关系等。"我们现在手中的这部《新编》使先生夙愿得偿。这次修订，确实拓宽了研究的范围，不仅补充论述了历史上琴曲、琴派、琴谱、琴论以及演奏的发展，也对历史和部分现代琴人对古琴艺术的贡献等问题做了较为集中的评说。共涉及琴论二十余部，琴曲五十余首，琴人二百余位。笔者不揣谫陋，在此略书自己的学习体会，供读者参考。

一　作者学术经历

许健，音乐史学家、古琴家。河北磁县人。1923年生于天津。1941年毕业于河南省立第一中学，随后考入重庆青木关国立音乐学院理论作曲

① 人民音乐出版社1982年出版。

系。1946 年毕业，先后任教于重庆育才学校音乐组、四川师范学校(院)音乐系、西南美专音乐系。1949 年在解放军第十二军从事文艺宣传工作，1951 年参加抗美援朝，指挥乐队、合唱团等。

1954 年，许健被调入刚刚成立的中国艺术研究院音乐研究所(前身为中央音乐学院民族音乐研究所)工作，专门研究古琴音乐。这对他来说是一个全新的领域，也有幸跟随音乐史学家杨荫浏学习民族音乐理论；师从古琴家管平湖学习古琴；业余时间研读古汉语。在与管师的朝夕相处中学习了《良宵引》、《平沙落雁》、《渔樵问答》、《梅花三弄》、《流水》等琴曲。

1956 年，文化部、中国音乐家协会、广播事业局组织了查阜西、许健、王迪三人工作组，在全国范围内访问琴人，搜集琴学、琴乐资料。他们历时百余天，访问了七八十位老琴人、老艺术家、收藏家，搜集到一批重要古谱，留下大量珍贵录音，为日后的琴学研究奠定了基础。作为调查访问组的成员，许健先生对当时的情况做了详细的记录。1956 年 11 月 27 日《光明日报》刊登了他的文章《万里访古琴》①，“成都龙琴舫老人一辈子靠教琴为生，现已七十多岁，肩膀有风湿痛的疾患，弹琴中不断有咳嗽的干扰……南京夏一峰老人耳力不好，讲话也没力气……在这种情况下，他们从心里愿意把自己所会的曲子弹出来”。字里行间传达出了这个小组对抢救工作紧迫感的认识。张子谦先生在《操缦琐记》②中对访琴之事也有所记录：“(一九五六年)五月三日，本约陈重至振平处练习《潇湘》，午后逌往。阜西偕民研所许、王③二同志已由京来，此行任务系布置录音及探访文献，略谈，阜西等去……”张先生还记录了被工作组请到上海衡山路唱片厂录《平沙》、《梅花》、《龙翔》等曲的情况。也是在那几年，全国音协的领导吕骥、查阜西等人先后从私人手中购入、转钞、影印的谱集就达一百四十多种，日后陆续出版的有《存见古琴曲谱辑览》④、《琴曲集成》⑤、

---

① 见本书附录二十。
② 中华书局 2005 年出版。
③ 许健、王迪。
④ 音乐出版社 1958 年出版。
⑤ 中华书局 1963 年开始影印出版。

《古琴曲集》①、《古琴曲集》第二集②、唱片《中国音乐大全·古琴卷》③等。《古琴曲集》是许健和王迪④根据老琴人的演奏录音记谱、对照据本古谱、整理成五线谱与减字谱双行对照谱的琴曲集。清晰的旋律、明确的音高、节奏，为欣赏、学习、分析、研究提供了极为宝贵的资料。自出版以来，一直被视为古琴音乐的经典谱集，至今已是第11次印刷了。用现代的五线谱记录中国传统音乐，是比较困难的，尤其是古琴音乐。我们可以想象，使用上个世纪五十年代的录音机，头戴耳机边听边记，为了某一句甚至是某一个音，要反复倒带、推敲……乐谱记好后，还要对照琴家所据的谱本，将每个减字谱与五线谱相对照地写出……做好这样的工作需要何等的水平，可想而知，扎实的音乐功底和古琴艺术上的高造诣，缺一不可。两本谱集共七十七首琴曲，其中四十八首是许健先生整理记谱。今天我们在使用这两本谱集的时候，完全有理由指出其中尚存许多需要修订之处，但如果能够想象出该工作当时的难度，我们便会宽容其中的失误，剩下的只是对前辈琴家努力的由衷折服和敬佩。

北京古琴研究会成立伊始，许健任秘书，后任副会长。他参与组织了1959年以"胡笳"为主题的打谱活动及音乐演出，并演奏了自己据《神奇秘谱》打谱的《小胡笳》；1963年，他参与组织了纪念嵇康逝世一千七百四十周年暨第一次全国古琴打谱经验座谈会。将《流水》、《渔樵问答》改编为民族管弦乐曲，此举在当时绝对算得上是新生事物，这个版本的《流水》在国外演出时还获过奖项。其后他又完成了《神奇秘谱》中的《大胡笳》、《龙朔操》、《黄云秋塞》、《秋月照茅亭》，《步虚仙琴谱》中的《关雎》，以及《西麓堂琴统》中的部分琴曲的打谱工作。1956年至"文革"前，是古琴艺术得到空前发展、取得巨大成就的十年。

"文革"浩劫，琴人与琴乐均不能幸免。许健进入天津市静海县文化部"五七"干校劳动改造，1972年返回工作岗位。1974年参与考察湖南马王

---

① 中央音乐学院民族音乐研究所、北京古琴研究会编，音乐出版社1962年出版。

② 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴会编，人民音乐出版社1983年出版。

③ 中国唱片总公司1994年出版。

④ 王迪(1923—2005年)，著名琴家，中国艺术研究院研究员。

堆汉墓乐器出土，撰写文章《长沙马王堆三号墓出土乐器——琴、瑟、筑、竽、笛》①。1978 年北京古琴会恢复活动，春回大地，百废待兴，琴会也出现了盎然生机，然而老一辈琴家查阜西、溥雪斋、管平湖、关仲航、乐瑛、汪孟舒都已相继去世，实令人沉痛、惋惜。

1980 年受音乐研究所委托再访吴、越、闽等地琴人，使磨难后的琴人们深受鼓舞。《访吴、越、闽琴友记》②详细生动地记述了这一过程。1982 年长期酝酿的、在“文革”中也没有停止思考撰写的《琴史初编》问世，至今已不温不火地走过了近三十年，虽算不得畅销，但也曾一度脱销(因我见到过几个复印装订的本子，被告之由于买不到了，便只好借来复印)，更有四次再版的记录。其后许先生的主要精力投入到《中国音乐词典》③有关古琴条目的撰写上。作为学者，除了研究，许先生常年操缦不辍，偶有琴学会议或琴人雅集，他也是披挂上阵，从容演奏一曲。1994 年的“中国古琴名琴名家名曲国际鉴赏会”上，他演奏的《小胡笳》被收录在台湾风潮唱片公司出版的《中国古琴名家名曲·秋鸿卷》中。

长期以来，许先生对《神奇秘谱》、《西麓堂琴统》进行了系统的研究、打谱。《神奇秘谱》全部打谱后的稿子被一家出版社不慎丢失，至今没有下落；《西麓堂琴统》还在进一步整理，部分成果已经用于音乐院校的教学中。

纵观许健先生的学术经历：青年时期学习作曲、研习音乐理论，有着良好的专业音乐训练；后转向古琴艺术领域，亲炙多位大师，并在大师的带领下遍访琴人；参与组织历届古琴打谱会等，前后越一甲子。有如此经历者，许先生算得上是硕果仅存了，令人羡慕、景仰，真可谓是当代古琴艺术之兴衰起复的见证人。

耄耋之年，许老仍精研覃思，醉心于古琴的学问，钩沉史料，关注未来。不间断地接待国内外登门求教的学生，也热心地为北京古琴研究会会刊等各类刊物撰写文章。

① 载《乐器科技简讯》，1975 年第 3 期。
② 《音乐学丛刊》第二辑，文化艺术出版社 1982 年出版。见本书附录二十一。
③ 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编，人民音乐出版社 1984 年出版。

二　本书内容简介

既是《新编》，我们便来说说其与《初编》相较，“新”在何处。

一曰体例新。作为编年体通史，本书保留了以朝代为经，以琴人、琴曲、琴论为纬的基本格局，辐射到琴学的诸多领域。且每章均有一“评”，作者自言道，这“十篇评论，仿照《史记》‘太史公曰’的办法，附于各章之尾。有关琴曲的形式、内容、乐谱、流派等问题，大多有所触及”。其实何止是“触及”，每评都可视为是本章的点睛之笔，不仅内容肯綮，文笔也精妙。如“先秦”一章终了，评曰“‘琴瑟友之’说明了什么?”介绍了早期的琴，由于音乐功能尚不完备，多要与瑟相伴，来达到相得益彰的效果。而说完“魏晋”一章，评曰“目送归鸿，手挥五弦”，用寥寥数语，就把一个“非汤武而薄周孔”的魏晋风度活泼泼地呈现在了读者面前。“南北朝”一章之后，评曰“抚琴弄操响众山”，此语巧妙地化自南朝宋画家宗炳的《画山水序》之“抚琴动操，欲令众山皆响”。宗炳的这篇序是中国美学史上的重要文献，是最早阐述山水画创作理论的文献。他也是那个时代最具代表性的琴家，能将琴乐、画意、诗情的美学追求熔于一炉，是与他“每游山水，往辄忘归”的生活情趣分不开的。

二曰篇目新。《新编》较《初编》不仅是修订，而是大幅度地做了增订。不仅增加了前言、后记和第十一章，且每章中都会有几篇围绕着本章内容的论文，以附录的形式置于章节之后，共计二十三篇。如：讲到“先秦”，在《初编》的基础上，琴人部分增加了“许由”；琴曲部分增加了“洋洋盈耳话《关雎》”、“穆穆皇皇，雍容《大雅》”和“曲高和寡话《阳春》”。而第十一章的标题就是“余论”，分别介绍了“琴学”、“琴德”的概念及其内涵与外延。另外，每章之后的仿“太史公曰”，自然也是重要的新篇目。

古琴在历史发展过程中，不同的地域和不同的师承，形成了不同的琴派和不同的演奏风格。琴派和不同的演奏风格也是琴乐生生不息的因素之一。琴派是艺术发展规律使然，也是艺术发展成熟、繁荣的产物。时下，交通便利、信息发达，传承的形式也不同于从前，琴派的延续面临着严峻

的挑战。当代琴坛，“流派特色、个性风格亦不那么强劲，中青年中已出现了一个散于东西南北、风格技巧却很相似的演奏家群体”①。因此有人认为，琴派似乎已经是过时的提法了，海纳百川，博采众长，才是艺术发展的正途。如何师古人，如何在琴曲中保留传承琴派的风格特点？许先生不仅有专文《琴派的形成与演变》论及，还在很多章节中对南宋浙派、明代虞山派、清代广陵派、川派、近代诸城派、梅庵琴派和琴人师承关系脉络有详细的论述，相信其论会对当前的古琴传承有所启迪。

三曰观点新。我们知道，各类专门史中，音乐史是最难写的一类。其他艺术样式在漫长的历史进程中都会或多或少留下些今人能够体味到的东西。而音乐则不然，录音的发明才有一百多年的历史。音乐是用来听的，而音乐史，很遗憾，多数时候是无声的。自从有了记谱法，我们才可以勉强地说，听到了逝去的音乐的声音。但音乐是时间的艺术，时间会改变一切。因此，即使是严格地照谱演奏，谁也不敢保证说，我复原了古乐。更何况在没有证据说明那时已经有记谱法的古代，比如，音乐文化极其繁荣的先秦时期。其繁荣程度，我们从出土的乐器、存世的文献，是能够了解到一些的；但奏乐时是什么效果，就只能发挥我们的想象了。本书之“一评”：“‘琴瑟友之’说明了什么？”一文，许先生的观点颇新。传统上，对这四个字的解释，认为是“以琴瑟为友”，说的是那时的“窈窕淑女”的一种修养。而许先生则以音乐家和史家的敏锐，觉出了里面的文章。琴是很古老的乐器，许先生认为，先秦是她的童年期，尚有不够完善的地方。如弦数不确定，尚无徽位，进而从早期的琴乐多用长琐、间勾、历劈剔等套头指法的分析，得出结论：正是由于那个时候的琴的音乐功能不强，与瑟相和可以相互倚重，相得益彰，才有了总是这两件乐器出双入对的传统，两件乐器也因此结成了好朋友。这样的新论，书中还有多处，不一一列举。如今，讲传统文化，最后总会将落脚点放在创新上，即所谓的古为今用，这已经成了“政治正确”的思维定势，人们在说的时候甚至在做的时候已经达到不加思考的程度了。可很少人想甚至有些人从来就没有想过，面对优

① 成公亮《秋籁居琴话》，三联书店2009年10月出版。

秀的传统艺术，什么是创新？为什么要创新？许先生出于对传统的深入了解和对传统的深厚感情，在书中尖锐地提出：“古琴的价值全在于‘古’”，“受‘时代论’的影响，一些人醉心于所谓‘创新’。古琴的处境十分艰难，时代的发展距离古人日趋遥远，了解古人日益困难，古书读得少，听古琴的机会更少。求得懂琴爱琴的知音，并非易事。古琴的处境相当危急，长期受冷落、被遗弃的境遇，并未得到根本改善。由于‘时代论’的兴风作浪，使之可能遭到灭顶之灾。‘时代论’以关心古琴的姿态推行灭绝传统之实，更容易迷惑误导一些人。”措辞虽然激烈，但并非危言耸听。环视我们身边，再睁大眼睛看看我们整个社会，有意无意破坏传统者有之；由于对传统认识不深，善意破坏者亦有之。此风于音乐、戏曲、绘画、书法、建筑、民俗等领域尤甚，古琴是重灾区。此情形，许先生认为是由于三个误区所致：一、古琴与乐器的关系；二、琴学与文艺的关系；三、继承与创新的关系。书中详细论述了三个误区所造成的危害。

嵇康《琴赋》云：“众器之中，琴德最优。”为何琴德最优？优在哪里？历来众说纷纭，可谓“各优其所优”，使人莫衷一是。许先生在《琴德最优四解》一文中，将其归纳为：高雅的乐器、悠久的历史、精妙的构思、深远的意境，真言简意赅。这样的论述在书中俯仰皆是。如评价徐青山洋洋近万言的《二十四况》，许先生将其简要概括为“审美理想、弹奏规范、节奏处理”三个层面，并发表了自己与众不同的观点。

传统琴曲的记录形式，除了《幽兰》用文字谱外，其他都是以汉字中某一部分或某一笔画重新组合后的形式记录下来的，这种琴谱我们称它为减字谱。它提供了音位——左手徽位、徽间分位；用指——大、食、中、名；右手指法——抹、挑、勾、剔；左手指法——吟、猱、绰、注；不同音色——散、泛、按等等几十种变化。由于看上去全是静态信息，没有显示出具体的音高、节奏，难免造成学习、欣赏和研究的不便。“打谱”，便是将静态信息转化成为动态信息，“使之复苏之后，供人们了解、学习、欣赏，从而为研究继承提供依据”。本书余论中《古曲寻声话打谱》讲的就是如何打谱，打谱者应具备哪些素质，如何看待传统，如何准确诠释原谱等一系列问题。并根据多年的经验，总结出发掘古曲，就应当经历“‘知’、

'得'、'忘'的三个阶段，从'知'之于手，到'得'之于心，最后达到得心应手的'忘'我境界"。不仅对于"打谱"具有指导意义，对于青年人的治学都是一个很好的经验。再深入研究，关于再现古谱，许先生提出了一个与"打谱"不同的词汇——"译谱"。它与传统意义上的"打谱"有何异同，《关于译谱》一文中，许先生有明确的讲解。

除了以上三"新"，本书还有两个特色应该提及：一是许先生的琴人身份；二是许先生的作曲出身。几十年来，中外写古琴的书可谓不少，有些书围绕着掌故、趣闻兜圈子；有的则貌似高深地在美学、人生、宇宙等宏大命题上做文章。而此书，论断中透露出琴人、音乐家的眼光，字字珠玑，行文上却平实无华，读起来很踏实、解渴。

既是琴人，便三句话不离本行，所论都是围绕着琴，而没有下笔千言离题万里之嫌；也正是琴人，在讲述与先辈琴家交往和自己弹琴感受时，若历历在目，真切感人。比如，笔者在上个世纪八十年代从许先生学习时，他常常讲起跟随查阜西和管平湖两位先生时的事情。张子谦也不止一次对我说过："查先生学问大，琴学理论比我深。管平湖打了很多谱，你没有机会向他们学习，遗憾呀!"我想这不仅是我个人的遗憾，而是我们这一代以及后代学人的遗憾，因此我们觉得那些曾亲炙过前辈琴人而写下的回忆文字更加珍贵。《为重振琴坛毕生操劳——古琴家查阜西》一文，许先生为我们再现了这位当代琴坛领军人物的点滴，从与张子谦、彭祉卿结为"浦东三杰"到组织"今虞琴社"和北京古琴会；从早年在美国国会图书馆找到明刊本《神奇秘谱》和《太音大全集》到《琴曲集成》的影印发行；从培养听众和新一代琴人，到组织全国性大型古琴的学术活动；使我们看到了查老对祖国的热爱，对古琴艺术的热爱，以及他渊博的学识、开拓现代琴学的战略眼光和"衣带渐宽终不悔"的非凡毅力。记得有一次在听了我弹《广陵散》之后，引起了许先生的回忆："以前管平湖先生就住在北京古琴会的四合院内，我也住在那里，每当听管先生弹《广陵散》，即使在窗外，我都会很感动。""他教学生一丝不苟，那时上课是对弹，一点差错都不放过……"对前辈的感佩溢于言表。管先生的《流水》入选向太空发射的"旅行者"飞船上，"从此行云天际，长期回响于茫茫太空"，向地球以外寻找着

知音。《弦上万古意　清心向流水——古琴家管平湖》一文，介绍了管先生不平坦的生活路程，和他人生的两个奋斗目标：打谱与授业，为实现这些目标付出常人想象不到的艰辛："管先生一天到晚不停地在琴上弹奏，好像不知疲倦，其实，只要把他的双手拉过来仔细看看，就会大吃一惊，那是怎样一双手呀！"每读至此，思之肃然。

作曲出身之人，音乐分析自然是其看家本领，因此，书中对古琴音乐所做的分析，也是鞭辟入里，言他人之所未及。我们有理由说，这本琴史是有声的历史。读史仿佛有琴音相伴，这琴音既含蓄深沉、婉转幽远，又直抒胸臆、慷慨悲歌；既正大平和、雍容大度，又气魄宏伟、苍劲无华；手指游走于弦上，心手相应，汇聚天地人间之象，这么独特的音乐（乐器）世上恐怕真的难找了。《洋洋盈耳话〈关雎〉》、《穆穆皇皇　雍容〈大雅〉》、《曲高和寡话〈阳春〉》、《最忆〈阳关〉唱　珍珠一串歌》……书中选取五十余首琴曲，代表了不同题材、体裁和审美趋向。许先生在做分析时，基本上采用如下的路数：1. 版本考证、比较；2. 标题、解题及相关故事和文字分析；3. 时代背景分析；4. 标题与音乐的关系；5. 乐曲结构分析；6. 调式、取音分析；7. 感受音乐意境。这些内容带给我们的不仅是阅读乐趣，在欣赏古琴音乐或是学习弹奏中都会起到一定的指导作用。在分析《大雅》时，许先生认为这是一首昔日"长期活跃于琴坛，富有生命力的琴曲作品"，但现今却很少听到。穆穆皇皇，盛世之音，把人带进缥缈的远古世界。文中从三个方面分析其艺术成就：结构特点，"反映了宋代琴曲的创作习惯，这种情况在早期作品中是少有的"；在音调安排上，"相同或相似的音调反复再现，层出不穷"，音乐风格特殊；调式取音也别具一格，"大量出现角音"，"曲中还有清角、变宫等罕见的音程"，使曲调色彩更加丰富，"很值得研究"。读至此，笔者迫不及待地找到原谱按弹一过，果然"音多重叠"、"中多变换"。《广陵散》是一首叙述性很强的琴曲，题材源于"聂政刺韩王"的故事，而题名"则隐蔽了它的内容，意思是流传在广陵（今扬州）地区的琴曲，'散'即操、引、曲的意思"。"纵观全曲，主题音调一直贯串始终，正声主调多在乐段开始处，突出了它的主导作用。""手法上有时采用移位模进、有时延伸加花、有时压缩简化，但始终保持有它

的基本特征。”多用短句、叠句起连接、过渡的作用；多用“拨剌”以突出慢商(改变第二弦音高，把商音降低为宫音)后的主音效果；“倚涓”、“叠涓”、“锁”、“全扶”等指法增添了音乐的宏伟气势，具有独特的效果。许先生从据本、标题、音乐等五个方面考证、分析、说明乐曲的历史渊源和题材内容，令人信服。《碣石调·幽兰》是唯一的用文字记录的琴曲，罕见的指法、严谨的构思和调性的转换，带给今人一种孤高、悠远的意境。“听此曲像是漫不经心信手拈出，细听就会发现它非同凡响。”“贯穿全曲的音调运用变徵、变宫构成富于神秘感的情趣。”仁者乐山，智者乐水，借景抒情、借物咏怀是琴曲的重要类型。《高山》《流水》使得伯牙子期结为知音，已成千古绝唱。从深刻的寓意到七十二滚拂的技巧是如何演变的？许先生从流派、版本、传人到作曲技法、演奏手法以及艺术成就都做了详尽的解析。

三　阅读启示

2003年，中国的古琴艺术被联合国教科文组织列入“人类口头与非物质文化遗产”名录。但这门艺术作为中国传统文化的重要组成部分，其保护、传承、理论研究、古谱的挖掘整理、古琴的修复、制造等等工作，在若干年前就已经开始做了，当时的音乐研究所就承当了此项重任，我们从书中的《悠悠琴韵四十年》、《介绍北京古琴研究会》等篇中可以看到。“1954年，北京古琴研究会成立，并受到了文化部的资助，在西城购置了一所幽静的四合院”，会长为查阜西先生，精通琴棋书画的溥雪斋先生为副会长，琴会中聚集了众多大家，著名琴家管平湖、《琴学丛书》的校订者杨葆元、名流张伯驹等先生。“其一是聘请各地有成就、有影响的知名琴家担任音研所的通讯研究员或通讯演奏员……其二是组建北京古琴研究会，集中在京古琴家，以团结各地琴人及各界知音通好……其三是依靠国家文化部和全国音乐家协会开展一系列全国性活动。”全国性的琴人调查、搜集琴谱，使以琴会友的传统得到了延续。北京古琴会成立几年间，就取得了骄人的成绩。当时的上海市长陈毅、邓拓等人还曾参加琴会活动，观

看演出。1961年8月3日《光明日报》头版头条发表了许健先生撰写的通讯《让古琴音乐推陈出新花开更红》;《中国新闻》1961年9月11日也发表了许健先生的文章《喜看古乐发新音》。在被记录的这四十年中，十余年的"文革"也在其中。"在提倡集体写作的年代，先是写《民族音乐概论》，接着写《中国古代音乐史》，还有《中国音乐词典》。""当时还有许多社会活动，比如：每周琴会、各种研讨会、古琴教学、古琴演出、播放的节目介绍等。这当然是义不容辞的。压倒一切的是历次政治学习，不断下乡'再教育'……算下来，个人时间也就所剩无几了。"然而，在这所剩无几的时间里，许先生仍然写了有关古琴的论文百余篇，完成了《琴史初编》。

当今的改革开放，市场化、商品化的浪潮冲击着文化艺术的各个角落，物欲膨胀，学术浮躁，有些文化遗产不仅没有得到保护，反而打着利用、开发的幌子被肆意破坏，失去了其真正的文化含义。面对这种状况，人们疑惑、迷茫，甚至发出成为"遗产"是否对它的保护更为有利的疑问。《琴史新编》给我们开辟了一片净土，去追寻那逝去的古琴艺术踪迹，去体味古琴艺术的精髓，去效法那些热爱古琴艺术、为古琴艺术的昨天今天明天而付出的前辈们。《琴史新编》串联起了古琴的时空，读来有思接千载、视通万里之感。读者又可透过文字突破时间和空间，进入原本不太熟悉或被神化了的古琴世界。阅读中你可留心以下问题：何谓古琴？古琴之功能是什么？古琴之美德是什么？什么样的人可称之为琴人？琴人的作用是什么？琴曲有多少？琴曲有哪些题材(类别)？琴论讨论的是哪些内容？何谓打谱？流派是如何形成的？掩卷思之，也可能会想到更深的问题：时至今日流派还重要吗？琴曲的挖掘、打谱重要吗？前人如何继承、发展和创新？今人应如何继承、发展和创新？我们的路该怎么走？